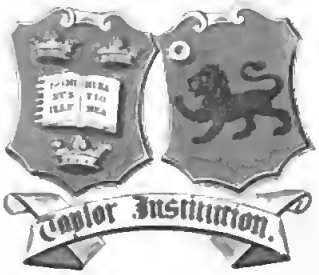
~~T 231 Cod (2 ord)~~
~~269 i f Quad (2 ind)~~
~~LSR 46~~

Taylor Institution.

REP X. 56

Digitized by Google



KOENIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN

ZEICHNUNGEN

VON

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTE'S GOETTLICHER KOMOEDIE

NACH DEN ORIGINALEN

IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN

IM AUFTRAGE DER GENERALVERWALTUNG DER K. MUSEEN

VON

Dr. F. LIPPMANN

ERKLAERENDE BESCHREIBUNG

BERLIN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

1887

OXFORD

ERKLAERENDE BESCHREIBUNG

Digitized by Google

Alessandro di Mariano Filipepi, gewöhnlich Sandro Botticelli genannt, 1447 als der Sohn eines Gerbers in Florenz geboren und ursprünglich zum Goldschmiedehandwerk bestimmt, wandte sich frühzeitig der Malerei zu und trat bei Fra Filippo Lippi in die Lehre.

Nach Filippo Lippi's Tode im Jahre 1469 kam dessen Sohn Filippino als Lehrling in die Werkstatt Botticelli's, der also damals schon als selbständiger Meister gearbeitet haben muss. Von Papst Sixtus IV (1471—1484) nach Rom berufen, malte Botticelli in Gemeinschaft mit Ghirlandajo, Perugino, Cosimo Rosselli, Pinturicchio und Signorelli an den Fresken der Sixtinischen Kapelle. In seinen späteren Lebensjahren ein Anhänger Savonarola's soll Botticelli seine künstlerische Thätigkeit vernachlässigt haben; er starb in Florenz den 17. Mai 1510 und wurde in der Kirche Ognissanti im Familiengrabe der Filipepi bestattet.

Vasari zählt eine Reihe von Werken des Meisters auf, doch von den äufseren Lebensumständen und dem persönlichen Charakter Botticelli's scheint er nur unbestimmte Kunde gehabt zu haben. Wir erfahren durch ihn, dass Botticelli nach Vollendung seiner Arbeiten in Rom schleunig nach Florenz zurückgekehrt sei, »wo er, als ein Mann von spekulativer Geistesart, einen Teil des Dante kommentierte, das Inferno illustrierte und es in Druck gab, womit viel Zeit verging und was, da er nicht arbeitete, die Ursache endlosen Wirrsals in seinem Leben wurde.[1]« So viel weifs sein erster Biograph von der Beschäftigung unseres Künstlers mit der Göttlichen Komödie. Genaueres erfahren wir aus einer Handschrift des XVI Jahrhunderts in der Biblioteca Nazionale in Florenz »Nachrichten von Florentiner Künstlern von Cimabue bis Michelangelo«; dort steht neben anderen Notizen über Botticelli, die nichts wesentlich Neues bieten: »Er malte und illustrierte einen Dante auf Pergament für Lorenzo di Piero

[1]) ... dove, per essere persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo: per il che non lavorando, fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua. Vasari, ed. Milanesi, Band III, S. 317.

Francesco de Medici, was für ein wunderbares Werk angesehen wurde«.[1]) Der hier genannte Medici ist der um 1456 geborene Sohn des Pierfrancesco, derselbe, für den Michelangelo die jetzt im Besitze der K. Berliner Museen befindliche Marmorstatue des jugendlichen Johannes fertigte.[2])

Die Zeichnungen, die den Gegenstand der vorliegenden Publikation bilden, waren, bevor sie in den Besitz der K. Museen gelangten, so gut wie unbekannt; nur ein einziger neuerer Kunsthistoriker wusste von ihnen zu berichten. In seinen »Treasures of Art in Great Britain« (Band III, S. 307) erwähnte Waagen bei der Aufzählung einiger Handschriften in der Sammlung des Herzogs von Hamilton zu Hamilton Palace in Schottland einen Grofsfolio-Band mit Zeichnungen zur Göttlichen Komödie. Waagen erkannte in den Illustrationen sogleich die Hand Botticelli's und erinnerte sich der Nachricht bei Vasari, dass Botticelli Dante eifrig studiert und die Entwürfe zu den Stichen der Florentiner Dante-Ausgabe von 1481 geliefert habe. Die Hamilton'schen Zeichnungen schienen ihm die bedeutendste bildliche Wiedergabe von Dante's Dichtung. Wenn Waagen bei der flüchtigen Einsicht, die ihm gestattet war, zweifelte, ob Alles von Botticelli herrühre, so wäre er bei genauerer Betrachtung vielleicht dahin gelangt, in dem Ganzen gleich uns nur eine Hand zu erblicken.

Der Codex der Zeichnungen enthielt, als er 1882 durch den Ankauf der Hamilton'schen Handschriften-Sammlung an die K. Museen gelangte, 88 in einem Pappband des vorigen Jahrhunderts vereinigte, durchschnittlich 32 Centimeter hohe und 37 breite Pergamentblätter. Dieselben waren nicht mehr in den ursprünglichen »Lagen« beisammen, aber in richtiger Reihenfolge auf schmale Papierfalze geklebt und so gebunden. Ein Titel oder anderer Nachweis fehlte. Auf einem beiliegenden Zettel mit der Datierung »Paris, April 1803«, fand sich die von einem italienischen Buchhändler, Giovanni Claudio Molini, abgefasste Kollationierung der Handschrift, welche mit dem gegenwärtigen Bestand stimmt.

Der besseren Erhaltung und leichteren Benutzbarkeit wegen wurden die Zeichnungen, nachdem sie in den Besitz der K. Museen übergegangen, aus dem Klebeband getrennt und einzeln auf starke Untersatzbogen befestigt.

Die Blätter bestehen aus feinem Ziegenpergament. Auf der sogenannten »Haarseite« ist je ein Gesang des Gedichtes der Breite nach sechsteilig in jener halbgotischen Schrift geschrieben, welche seit dem XIV Jahrhundert in Italien kalligraphisch ausgebildet wurde, und die man im Gegensatz zur »Alla antica«-Schrift »Alla moderna« nannte. Auf der »Fleischseite« des Pergaments befinden sich die Zeichnungen. Der Codex war ursprünglich derartig eingerichtet, dass der Text zu jeder Illustration dieser gegenüber auf der Vorder-

[1]) »Dipinse et storio un Dante incartapecoro alorenzo di piero francesco de Medici il che fu cosa maravigliosa tenuta.« Bibl. Naz. M. S. Gaddiano No. 17, Classe XVII; vgl. auch Vasari-Milanesi III, S. 317 Nota †.

[2]) Vgl. W. Bode, Die Italienischen Skulpturen der Renaissance in den K. Museen. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsamml. II, S. 72.

seite des nächstfolgenden Blattes, der Text immer auf recto und die Illustration auf verso zu stehen kam. (Also z. B. auf einem Blatte Text zu Gesang IX und Illustration zu Gesang X) Auf diese Weise hatte der Leser in dem aufgeschlagenen Bande den Text stets gleichzeitig mit der zugehörigen Zeichnung vor Augen. Jedem Gesang ist je eine Zeichnung gewidmet, nur Inferno XXXIV macht eine Ausnahme, wo der Grofse Satan auf zwei verschiedenen Blättern dargestellt ist, einmal in Halbfigur, das andere Mal in ganzer Gestalt auf zwei zusammengefügten Pergamenten.

Die Handschrift war vom Schreiber vollendet, bevor der Künstler an seine Arbeit ging; für die Initialen, welche am Anfange eines jeden Gesanges stehen sollten, jedoch nicht zur Ausführung gelangten, ist entsprechender Raum freigelassen. In der Folge der Berliner Dante-Illustrationen fehlen am Anfange des Inferno die Blätter mit den Bildern vom I bis zum VII Gesang, die Zeichnung zu Gesang VIII ist vorhanden, darauf folgt abermals eine Lücke, Gesang IX bis XVI umfassend. Von Inferno XVII bis Paradiso XXX läuft die Reihe ununterbrochen fort. Die Blattseite, auf der die Zeichnung zu Paradiso XXXI zu stehen kommen sollte, ist weifs geblieben, die Serie schliefst mit der angefangenen Skizze zu Paradiso XXXII; die darauf noch folgenden zwei Pergamentblätter zeigen nur die Textschrift. Im Ganzen bewahrt das K. Kupferstichkabinet in Berlin, wie oben erwähnt, 88 Blätter zur Göttlichen Komödie, davon 85 mit Zeichnungen.

Wir geben auf der Kehrseite der Tafel Paradiso XXXII die Nachbildung der Textschrift von Gesang XXXI in der Stellung des Originals.

Neuerdings hat Dr. J. Strzijgowski acht zuerst von Dr. Reitzenstein in der Vatikanischen Bibliothek entdeckte Zeichnungen bekannt gemacht, welche ursprünglich zu unserer Folge gehörten. Es sind die Illustrationen zu Inferno I, IX, X, XII, XIII, XV, XVI und ein Titel- oder Vorsatzblatt mit der Gesamtdarstellung der Hölle. Sie fanden sich in einem aus der Handschriftensammlung der Königin Christine von Schweden stammenden Miscellaneenbande.[1]) Der Vollständigkeit wegen geben wir auch die Beschreibung der Vatikanischen Blätter nach Photographien, welche uns zu diesem Behuf von der Verlagshandlung zur Verfügung gestellt wurden.

Sämtliche Zeichnungen sind mit einem Metallstift, der vielleicht aus einer Legierung von Silber und Blei bestand, entworfen und mit der Feder und schwarzer oder brauner Tinte weiter ausgeführt, meist in leicht gezogenen Konturen, hier und da in Modellierung gesetzt. Die Versuchs- und Fehlstriche des Metallstiftes sind stehen geblieben. Von den Berliner Zeichnungen ist die zu Inferno XVIII mit Deckfarben bemalt, die Malerei bis auf geringe Einzelheiten vollendet. Die gleiche Behandlung zeigen zwei der Vatikanischen Blätter: das

[1]) Kunstchronik, Jahrgang 21, No. 28. Die G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung beabsichtigt die vatikanischen Blätter zu veröffentlichen.

Übersichtsblatt des Inferno und die Illustration zu Inferno XV. Bei einem dritten, Inferno X, sind blofs die Gewänder der Figuren farbig angelegt.

Im Inferno und Purgatorio ist der ganze darstellbare Inhalt des Textes in den Zeichnungen versinnlicht, im Paradiso hingegen oft nur ein einziger Vers herausgegriffen, dem das ganze Blatt gewidmet wird. Andererseits beschränkt sich der Künstler zuweilen nicht auf den Inhalt des einzelnen Gesanges, zu dem die Zeichnung gehört, sondern bringt Nebenscenen an, die dem Schluss des nächstvorhergehenden oder dem Anfange des folgenden entnommen sind.

Weist schon der erste Eindruck des Werkes auf Botticelli hin, so führt ein genaueres Studium zu der Überzeugung, dass alles seine eigenhändige Arbeit ist. Überall finden wir die, Botticelli's Gestalten eigentümliche, ovale Kopfbildung mit weichem, leise melancholischem Ausdruck der Züge, vollen, aufgeworfenen Lippen und leicht eingebogenen Nasenformen, ebenso seine fliegenden, reichen Gewandfalten. Auch in der besonderen Weise der Behandlung tritt die Übereinstimmung mit den wenigen sonst bekannten Zeichnungen des Meisters hervor.

Neben den künstlerischen Merkmalen erhärten andere Zeugnisse Botticelli's Urheberschaft. Seine volle Namensbezeichnung trägt eines der letzten Blätter der Folge, die Illustration zum XXVIII Gesang des Paradiso mit der figurenreichen Darstellung der neun Kreise der Engel. Die Engel der untersten Reihe halten Täfelchen in den Händen, und auf einem derselben liest man in winzigen aber deutlichen Zügen: »Sandro di Mariano«. Eine Signatur scheint Botticelli damit nicht beabsichtigt zu haben, denn die kleinen Buchstaben sind kaum erkennbar, vielmehr wird jene Inschrift den Wunsch des Meisters andeuten, dass er in den Kreisen der Seligen genannt werden möge. Der Name ist mit derselben Tinte geschrieben, die sonst in der Zeichnung verwendet ist, und der Charakter der Schrift stimmt mit dem der Citate aus Dante, die hie und da — offenbar von der Hand des Künstlers — am Unterrande einzelner Zeichnungen sich finden. Beistehend eine vergröfserte Reproduktion des Schrifttäfelchens:

Die oben angeführte Nachricht Vasari's, Botticelli habe Dante »kommentiert, das Inferno illustriert und die Bilder in Druck gegeben«, lautet wenig klar und liest sich, zumal mit Rücksicht auf das, was wir heute wissen, wie ein entstellter Bericht von der Beschäftigung unseres Künstlers mit der Göttlichen Komödie. Ob Botticelli wirklich Dante kommentiert oder zu kommentieren versucht hat, ist nicht weiter bekannt, aber an sich wenig wahrscheinlich.

Hingegen liegen dem zweiten Teile von Vasari's Bericht gewiss Thatsachen zu Grund. Vor Allem ist Rücksicht zu nehmen auf den Ausdruck »lo (das Inferno) mise in stampa«, womit offenbar gesagt sein soll, dass er das von ihm illustrierte Inferno in Druck erscheinen liefs, aber nicht, dass er es selbst vervielfältigte, beziehungsweise stach, denn für eigenhändiges Stechen bedient sich Vasari einer bestimmteren Ausdrucksweise. So heifst es anlässlich von Dürers Thätigkeit »e le intagliava di sua man propria« (Vasari-Milanesi V, S. 399). Stiche nach den Kompositionen Botticelli's zum Inferno besitzen wir aber in einer Ausgabe der Göttlichen Komödie mit dem Kommentar des Cristoforo Landino, 1481 in Florenz gedruckt von Nicolaus Lorenz aus Breslau, italienisiert in »Nicolo della Allemagna« oder »della Magna«.[1])

Diese Dante-Ausgabe war ursprünglich bestimmt, durchaus mit Kupferstichen illustriert zu werden und zwar so, dass entweder Abzüge der Planen unmittelbar auf den Druckbogen zwischen den Typensatz eingefügt oder Abdrücke einzeln eingeklebt werden sollten. Durch das ganze Buch ist am Anfang eines jeden Gesanges Raum für die Bilder im Satz ausgespart, aber wir kennen nur Exemplare mit höchstens neunzehn, durchschnittlich 95 mm hohen und 175 mm breiten Stichen zum Inferno, beziehungsweise zwanzig, da die Abbildung zu Inferno III zuweilen in zwei verschiedenen Ausführungen vorkommt. Überhaupt wechselt die Anzahl der Stiche in den einzelnen Exemplaren; viele haben nur zwei Stiche (gewöhnlich die zu Inferno I und III), andere endlich gar keine. Selbst das auf Pergament gedruckte Prachtexemplar, welches Landino der Signoria von Florenz widmete (jetzt in der Biblioteca Nazionale daselbst), hat keine Stiche.

Aus dem Berichte Vasari's und der eben geschilderten Beschaffenheit der Dante-Ausgabe von 1481 scheint hervorzugehen, dass die Illustrierung mit Kupfern sich undurchführbar erwies, so dass sie nach dem neunzehnten Blatte ins Stocken geriet. Und was bei Fertigstellung der Druckbogen des Werkes vorhanden war, mochte selbst dem Herausgeber zu gering erscheinen, um es dem Widmungsexemplar für die Signoria einzufügen. Die Stiche tragen den Charakter der primitiven Florentiner Stechkunst, stehen aber ihrem künstlerischen Werte nach unter dem Durchschnitt der gleichzeitigen italienischen Produktion. Die Ausführung verrät die Hand eines schwachen Zeichners, der die Schwierigkeiten der Grabstichelführung noch nicht bewältigt hatte. Nebst vielem und sehr verschiedenartigem Anderem wurden die Stiche zum Dante von 1481 bisher dem angeblichen Florentiner Goldschmied Baccio Baldini zugeschrieben, von dem Vasari erzählt, dass er »Alles, was er stach, nach den Zeichnungen Botticelli's

---

[1]) fol. 1 r.: Comento Di Christophoro Landino Fiorentino Sopra La Comedia Di Danthe Alighieri Poeta Fiorentino.

Auf dem Schlussblatt: Fine Del Comento Di Christophoro Landino Fiorentino Sopra La Comedia Di Danthe Poeta Excellentissimo. Et Impresso In Firenze Per Nicholo Di Lorenzo Della Magna A Dì ·XXX· Dagosto ·M·CCCC·LXXXI· fol.

arbeitete«. Urkundlich ist Baldini jedoch nicht nachweisbar und kunstgeschichtlich lässt sich seine Individualität nicht feststellen. Der wahre Verfertiger der Dante-Stiche ist also noch unbekannt.

Trotz ihres an sich geringen künstlerischen Wertes erhalten die Stiche durch ihr Verhältnis zu den Kompositionen Botticelli's besondere Bedeutung. Da sie, wie aus dem Vergleiche mit den entsprechenden Zeichnungen hervorgeht, auf den Kompositionen Botticelli's beruhen, so geben sie uns eine wenn auch nur annähernde Vorstellung von den verlorenen Originalen. Unserer Publikation sind deshalb Kupferlichtdrucke aller zwanzig Stiche beigegeben. Zu den ersten neunzehn Gesängen des Inferno, welche die Kupfer illustrieren, sind vier Zeichnungen (VIII, XVII, XVIII, XIX) in Berlin, sieben (I, IX, X, XII, XIII, XV, XVI) im Vatikan, also im Ganzen elf vorhanden, so dass wir von diesen elf Illustrationen, sowohl die Originale Botticelli's als die Florentiner Wiedergaben besitzen, die Kompositionen der acht anderen verlorenen Zeichnungen uns aber einigermafsen an der Hand der Stiche zu rekonstruieren vermögen.

Der Stecher arbeitete unzweifelhaft nach den ihm vorliegenden Zeichnungen Botticelli's, jedoch ohne genau zu kopieren. Vielmehr suchte er stets einige Hauptmotive für seine Komposition heraus, that mitunter auch etwas von selbständiger, recht schwacher Erfindung hinzu und flickte so recht und schlecht seine Illustrationen zusammen. Bei diesen wie bei verschiedenen anderen Dante-Illustrationen, welche im weiteren Verlauf des XV Jahrhunderts erschienen, war aber vielleicht weniger die Absicht mafsgebend, einen künstlerischen Schmuck zu liefern, als dem Leser die im Gedicht erzählten Vorgänge anschaulich zu machen.

Lässt sich, wie bei den unten folgenden Beschreibungen sich im Einzelnen zeigen wird, die Abhängigkeit der Stiche von den Zeichnungen Botticelli's als feststehend ansehen, so erhalten wir durch die Ausgabe von 1481 einen gewissen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit wenigstens eines Teiles von Botticelli's Dante-Codex. Die Anfertigung der Stiche wird wohl ungefähr gleichzeitig mit der Drucklegung von Landino's Dante-Ausgabe erfolgt sein, die nach Angabe der Schlussschrift im August 1481 beendet war, und wahrscheinlich geschah die Einfügung der Kupfer in die nicht gleich anfangs ausgegebenen Exemplare nach Mafsgabe der Fertigstellung der Platten. Man wird nach alledem annehmen müssen, dass Botticelli spätestens um den Beginn des Jahres 1481, vermutlich aber wesentlich früher, an sein Dantewerk ging. Wir glauben keinesfalls, dass die Zeichnungen Botticelli's direkt für den Stich angefertigt wurden — dem widerspricht schon die Nachricht von der Bestellung des Pierofrancesco di Lorenzo —, sondern stellen uns das Verhältnis so vor, dass die Herausgeber des »Dante von 1481« unter Zustimmung Botticelli's seine wenigstens zum Teil vollendeten Entwürfe als Vorlage für die Illustrationen der Druckausgabe zu benutzen beschlossen. Ob es »Baccio Baldini« war, dem die Aufgabe der Reproduktion zufiel, bleibt so lange ungewiss, bis die Nachrichten Vasari's über diesen angeblichen Florentiner Goldschmied Bestätigung erhalten.

Wie lange Botticelli an der Göttlichen Komödie thätig war, und wann die Arbeit abgebrochen wurde, ob vielleicht 1503, als Pier Francesco di Lorenzo, der Besteller, starb, oder ob den Künstler selbst der Tod darüber ereilte, wissen wir nicht. Das allmähliche Fortschreiten der künstlerischen Darstellungsweise, die im weiteren Verlaufe der Darstellungsfolge zunehmende Vertiefung der Auffassung, endlich gewisse in den späteren Blättern hervortretende Wandlungen der stilistischen Behandlung scheinen darauf zu deuten, dass ein nach Jahren zu bemessender Zeitraum zwischen dem Anfang und dem Abschluss des Werkes liegt. Allem Anschein nach sind die Illustrationen der Reihe nach entstanden, wie sie der Text ergiebt, zuerst das Inferno, dann das Purgatorio, zuletzt das Paradiso. Den Mafsstab der Figuren nimmt Botticelli anfangs klein, aber später, namentlich im Paradiso, erhalten sie bedeutend gröfsere Verhältnisse. In der Zeichnung der nackten Gestalten und in manchen Kompositionen des Inferno glaubt man die Einflüsse der künstlerischen Umgebung Botticelli's, Anklänge an Pollajuolo, vielleicht auch an Signorelli zu gewahren, die weiterhin mehr verschwinden.

Es wird vielleicht nie mit Sicherheit festgestellt werden, ob die Zeichnungen Botticelli's beendete Arbeiten, oder nur Skizzen sind. Allerdings giebt es mit Federzeichnungen ausgestattete Handschriften, bei denen die Anwendung von Farbe von vornherein nicht beabsichtigt war, und es könnte sein, dass auch Botticelli eine derartige Ausführungsweise vorhatte. Andererseits aber könnte das Vorhandensein der drei in Deckfarben gemalten Blätter (eines in Berlin, zwei im Vatikan), dahin führen, in unserem Dante-Codex ein unvollendetes Miniaturwerk zu erblicken. Die Lösung dieser Frage liegt vielleicht darin, dass Botticelli, der Bestellung entsprechend, anfänglich farbige Blätter herzustellen gedachte, dass er aber nach einigen Versuchen dieses Vorhaben schon bei der Arbeit am Inferno aufgab. Es mögen rein künstlerische Erwägungen gewesen sein, welche ihn veranlassten die anfänglichen Kolorierversuche nicht zu wiederholen, und vielleicht kommen wir der Wahrheit am nächsten, wenn wir den Codex als eine Serie künstlerischer Entwürfe ansehen, die so, wie sie vorliegen, der schliefslichen Absicht ihres Verfertigers entsprochen haben. Auch in den farbig behandelten Blättern ist die Mitwirkung einer zweiten Hand — man könnte an die Beihilfe eines professionsmäfsigen Handschriftenmalers denken — nicht ersichtlich; vielmehr vermögen wir hier, wie in der ganzen Illustrationsfolge, lediglich Botticelli's Arbeit zu erkennen.

Die Geschichte unseres Dante-Codex ist bis zu seinem Auftauchen in der Sammlung des Herzogs von Hamilton völlig dunkel. Fast scheint es, dass er von Botticelli's Zeiten an in irgend einer Bibliothek vergraben lag, bis er in den Handel kam, und ihn Molini[1]) 1803 in Paris kollationierte.

---

[1]) Giovanni Claudio Molini soll ein Florentiner Buchhändler gewesen sein und einen ausgebreiteten Handel mit seltenen Druckwerken und Handschriften besonders nach Frankreich und England betrieben haben.

Von den illustrierten Dante-Ausgaben, die im fünfzehnten Jahrhundert mit Holzschnitten ausgestattet herauskamen, eine 1487 in Brescia, zwei weitere 1491 in Venedig, zeigen die Bilder zwar insofern einen Zusammenhang mit den Kompositionen Botticelli's, als sie offenbar nach den Stichen des Florentiner Druckes frei kopiert sind, aber vom XIX Gesang des Inferno an, wo die Stiche in der Florentiner Ausgabe von 1481 aufhören, hört auch jeder Zusammenhang mit Botticelli auf, ein Beweis, dass den Zeichnern der Holzschnitte von 1487 und 1491 nur jene neunzehn Stiche vorlagen.

Hingegen lässt sich in den kleinen Darstellungen aus dem »Purgatorio«, welche Signorelli in den Sockelmalereien der Briziokapelle in Orvieto anbrachte, vielleicht einige Verwandtschaft mit der Kompositionsweise von Botticelli's Zeichnungen erkennen. Als Signorelli zwischen 1499 und 1504 an diesen Fresken arbeitete, mag ihm eine wenn auch nur unbestimmte Erinnerung an Botticelli's Kompositionen vorgeschwebt haben.

Abgesehen von Signorelli lässt sich, soviel uns bekannt, nur von einem Künstler, der noch dem XVI Jahrhundert angehört, erweisen, dass er Botticelli's Kompositionen, und zwar nicht blofs die Stiche, sondern die Originalzeichnungen gekannt haben muss, Federigo Zucchero, der eine Folge grofser, mit Kreide, Rotstift und Feder ausgeführter Blätter zur Göttlichen Komödie entwarf, von denen die Sammlung der Uffizien achtundachtzig bewahrt. Nach den darauf befindlichen eigenhändigen Vermerken sind diese Zeichnungen um 1586 bis 1587, zur Zeit von Zucchero's erstem Aufenthalt in Spanien, im Escurial entstanden. Einige von ihnen lehnen sich in der Bildung der Scenerie wie in der Anordnung der Figuren so sehr an die entsprechenden Kompositionen Botticelli's, dass die Übereinstimmung keine blofs zufällige sein kann. Zucchero muss seine Dante-Illustrationen unter dem frischen Eindruck der Originale oder auf Grund danach gefertigter Studien gemacht haben. Unmittelbare Abhängigkeit von dem entsprechenden Bilde Botticelli's zeigt z. B. Zucchero's Blatt zu Purgatorio XIII, ferner das zu Purgatorio XXX besonders in der Gestalt des Greises, ebenso die Darstellung des Satan in Inferno XXXIV und Anderes mehr. Ja sogar in den Ductus der Zeichnungen Zucchero's scheint Einiges von Botticelli's Behandlungsweise übergegangen zu sein, wie namentlich in der Darstellung des Grofsen Satan, den Zucchero in allen Stücken ähnlich wie Botticelli bildet. Wo Zucchero diese Zeichnungen sah, ob in Italien oder in Spanien, ist uns ebenso unbekannt wie die Schicksale unseres Codex überhaupt.

Die Abtrennung der acht jetzt im Vatikan befindlichen Blätter muss jedenfalls vor dem Jahre 1690 geschehen sein, denn damals gingen sie mit dem durch Alexander VIII angekauften Teil der nachgelassenen Büchersammlung der Königin Christine in päpstlichen Besitz über.

Die Reproduktionen des vorliegenden Werkes geben die Zeichnungen in der Originalgröfse wieder. Die Federstriche sondern sich in den Originalen deutlich von den grauen Linien des Metallstiftes. Dies konnte nur in einigen

Blättern unseres Werkes und zwar in Purgatorio VII und Paradiso XXI und XXIX, dem Eindruck der Originale entsprechend durch doppelfarbigen Druck zur Anschauung gebracht werden, doch wird es dem Beschauer kaum schwer fallen auch in den übrigen zu erkennen, was im Original mit der Feder und was mit dem Stift gezeichnet ist. Ebenso erscheint die in den einzelnen Blättern des Originals stellenweise bald hellere, bald dunklere Farbe der Zeichentinte in den Reproduktionen nicht überall in gleicher Weise abgestuft. Das kolorierte Blatt Inferno XVIII ist in lithographischem Farbendruck, dem ein Lichtdruck zu Grunde liegt, wiedergegeben.

Die in der folgenden Beschreibung der einzelnen Zeichnungen angeführten deutschen Citate aus der Göttlichen Komödie sind der Übersetzung von Kopisch-Paur (Berlin und Leipzig 1882, 8°) entnommen.

VERZEICHNIS DER 84 TAFELN

INFERNO VIII

„ XVII—XXXIV

„ XXXIV[A] Doppelblatt

PURGATORIO I—XXXIII

PARADISO I—XXX

„ XXXII

Textseite der Handschrift, Paradiso XXXI auf der Rückseite der Tafel Paradiso XXXII.

Digitized by Google

INFERNO

I

ZEICHNUNG IM VATIKAN. Dante hat sich in einem dunklen Walde verirrt. Aus dem Dickicht heraustretend sieht er einen Hügel vor sich, den die Strahlen der aufgehenden Sonne beleuchten. Als er ihn zu besteigen beginnt, springt ihm ein scheckiger Panther, hierauf ein Löwe und endlich eine Wölfin entgegen, ihm den Weg verlegend. Schon will er in den Wald zurückfliehen, da erscheint vor ihm der Dichter Virgil, der sich ihm als Führer anbietet.

KUPFERSTICH VON 1481[1]. Die Komposition des Stiches ist im gleichen Sinn wie die Zeichnung angeordnet und schliefst sich ihr ziemlich nahe an, indem die Stellungen der Figuren Dante's und Virgil's hier im Wesentlichen beibehalten sind. In der Zeichnung erscheint die Gestalt Dante's fünfmal, im Stich dreimal.

II

KUPFERSTICH VON 1481. Dante wird in seinem Vorsatz, Virgil zu folgen, zweifelhaft. Virgil ermahnt ihn auszuharren und erklärt von Beatrice gesandt zu sein, um ihm als Führer zu dienen. Die beiden Dichter stehen »an einem finst'ren Rande« (V. 40). Man erblickt im Kupferstich den Eingang zum Inferno mit den ersten Worten der Inschrift »Per me«, obgleich hiervon erst im folgenden Gesange die Rede ist. In den Lüften wird, von einer Strahlenglorie umgeben, eine weibliche Gestalt sichtbar, auf welche Virgil mit der Hand weist, und auf die Dante blickt. Diese Gestalt soll ohne Zweifel Beatrice vorstellen, eine freie Zuthat des Künstlers, da im Gedichte Beatrice hier nicht als erscheinend gedacht, sondern nur in der Rede genannt wird.

III

KUPFERSTICH VON 1481. Dante und Virgil am Eingangsthor des Inferno. Die ersten Worte jeder der drei ersten Zeilen der Inschrift »Per me . . . . .«, sind über dem Thor zu lesen.

---

[1] So bezeichnen wir die Kupferstiche der Florentiner Dante-Ausgabe von 1481 (vergl. oben S. 6).

Digitized by Google

Die beiden Dichter treten in das Dunkel ein, in welchem sich die nackten jammernden Seelen derer befinden, die ohne Lob gelebt und ohne Schande. Der lange Zug folgt einer Fahne, die in der Darstellung von einem Teufel getragen wird; im Text ist der Träger nicht erwähnt.

Die Dichter gelangen an das Ufer des Acheron. Hier hält Charon mit seinem Kahn, um die Seelen Verdammter überzusetzen; im Gedicht einfach als Greis bezeichnet, erscheint er im Kupferstich als Teufel. Gespräch Virgil's mit Charon. Ein losbrechender Sturm betäubt Dante, dass er wie vom Schlaf ergriffen niederfällt. Man erblickt seine zu Boden gesunkene Gestalt in der äufsersten rechten Ecke der Darstellung.

DER ZWEITE KUPFERSTICH ZUM III GESANG DES INFERNO ist eine in jeder Beziehung schwächere Wiederholung der wesentlichen Kompositionsmotive des ersten Blattes, jedoch gegenseitig angeordnet. Dass die Seelen der Verdammten, im Wasser des Styx schwimmend, sich von aufsen an Charon's Nachen anklammern, wie es hier die Darstellung zeigt, ist eine im Text des Gedichtes nicht begründete Zuthat des Zeichners. Dieser Stich findet sich in einigen Exemplaren der Florentiner Commedia-Ausgabe von 1481 am Anfang des dritten Gesanges neben dem oben beschriebenen gewöhnlich in der Art eingefügt, dass das erste Blatt am Kopf des Kapitels, die Wiederholung an dem Unterrande des Blattes steht. Zeichnung und Behandlung der Wiederholung lassen annehmen, dass sie von einer anderen, und zwar schwächeren Hand ausgeführt ist als die übrigen Illustrationen der Ausgabe von 1481.

IV

KUPFERSTICH VON 1481. Die hier besonders arg zusammengedrängte Darstellung folgt, namentlich was den ersten Teil des Gesanges betrifft, nur andeutungsweise den Hauptmomenten der Erzählung.

Von einem schweren Donnerschlag aus tiefem Schlaf geweckt, findet sich Dante am Rande eines Abgrundes. Mit Virgil hinabgehend, betritt er den ersten Kreis des Inferno. (Sie schreiten die Menge der Seelen ab, die hier weilen, die Seelen Ungetaufter, die aber nicht sündigten.) Sie erblicken ein leuchtendes Feuer und hierauf vier grofse Schatten, Homer mit einem Schwert in der Hand, Horaz, Ovid und Lucan. Dante und Virgil schreiten mit den Geistern bis zu dem Feuer und gelangen an eine, von sieben hohen Mauern umgürtete, von einem schönen Bach umflossene Veste. Bei ihrem Eintritt müssen sie sieben Thore durchschreiten. Auf einer frischen, grünen Wiese inmitten der Veste finden sie die Schatten erlauchter Männer und Frauen des Altertums; thronend sitzt da inmitten seiner Schüler Aristuteles. (Dante und Virgil verlassen die Veste.)

V

KUPFERSTICH VON 1481. Im zweiten Kreis des Inferno, in den Dante und Virgil nun gelangen, richtet Minos die Seelen. Diese müssen ihm ihre Sünden beichten; Minos weist jeder durch die Zahl der Umschlingungen seines Schweifes an, in welchen Kreis sie verdammt ist; dann stürzt sie in die Tiefe. Nachdem Minos zu Dante geredet, und

Virgil ihn auf die Sendung Dante's hingewiesen, hören sie im Weiterschreiten das Brausen eines Sturmes. Die Geister der fleischlichen Sünder, welche an diesem Ort büfsen, werden vom Winde umhergetrieben. Dante erblickt ein Paar, das eng verbunden durch die Luft zieht (Francesca von Rimini und Paolo Malatesta. Er spricht sie an. Francesca's Erzählung und Dante's Betrachtung.)

VI

KUPFERSTICH VON 1481. Dante und Virgil im dritten Höllenkreis. Dichte Schauer von Hagel, Schnee und Regen fallen auf die hier büfsenden Seelen der Schlemmer, die nackt auf dem Boden liegen und von dem dreiköpfigen Höllenhund Cerberus zerkratzt und zerfleischt werden. Virgil bändigt ihn, indem er ihm Hände voll Erde in den Rachen wirft, den er gegen die beiden Wanderer aufsperrt. Die Dichter schreiten über die am Boden liegenden Schatten dahin. Gespräch Dante's mit dem Florentiner Ciacco. (Dante und Virgil steigen weiter hinab.)

VII

KUPFERSTICH VON 1481. Beim Weiterschreiten trin Pluto den beiden Dichtern entgegen. Als Virgil ihn an den Erzengel Michael erinnert, fällt das höllische Untier zu Boden:

> Gleichwie vom Winde die geblähten Segel
> Verwickelt fallen, wenn der Mast zerschellt ist (V. 13—14).

Sie steigen nun hinab zum vierten Kreise des Inferno, wo die Geizigen und Verschwender schwere Lasten mit angestemmter Brust vor sich hinwälzen. Sie bewegen sich in zwei Reihen gegen einander, und kehren beim Zusammentreffen immer wieder um, um ihre Arbeit von Neuem zu beginnen. Unter den hier Büfsenden sind viele geistlichen Standes, wie ihre Tonsuren zeigen.

Der zweite Teil des Gesanges, der von den Zornigen erzählt, die in einem Sumpfe stecken, hat in dieser Illustration keine Darstellung gefunden, wohl aber im Bilde zum nächsten Gesang.

VIII

Am Ufer des schlammigen Sees, in welchem die Zornigen stecken, weiterschreitend, gelangen die Dichter an einen Turm. (Vergl. den Schluss des vorigen Gesanges.) Sobald sie an seinem Fufs angekommen sind, werden an seinem Gipfel zwei Flammen aufgesteckt, und sofort erscheint eine andere Flamme in der Ferne. Botticelli stellt, abweichend vom Text, auch das zweite Flammensignal als Doppellicht dar. Eilig kommt Phlegyas herbeigerudert und fährt auf Virgil's Geheifs die beiden Dichter in seinem Schifflein über den Sumpf Styx. Der Florentiner Filippo Argenti tritt ihnen aus dem Sumpf entgegen, mit beiden Händen sich an den Kahn klammernd. Er wird von Dante und Virgil zurück-

gewiesen. Nach langem Umweg endlich gelandet, kommen Dante und Virgil an die Mauern und Thore der in Feuer erglühenden Höllenstadt Dis. Höllische Geister treten ihnen entgegen und wehren besonders Dante, dem noch Lebenden, den Eingang. Virgil verhandelt mit ihnen vergeblich um Einlass, und tröstet den verzagenden Dante durch den Hinweis auf bald zu erwartende Hilfe.

In der Illustration greift Botticelli zum Teil auf den vorhergehenden Gesang zurück und entlehnt andererseits Einzelnes aus dem folgenden. Rechts oben im Hintergrund steigen Dante und Virgil aus der vierten Schlucht herab, links davon, an den Turm gelangt, in den Kahn des Phlegyas. In den Fluten des Sees weilen die Seelen der Zornigen. Ihre Ankunft vor den Mauern von Dis und Virgil's Verhandlung mit den Teufeln ist vorn links dargestellt. Innerhalb der Mauern der Höllenstadt erblickt man die Flammengräber der Ketzer, von denen der neunte Gesang erzählt.

KUPFERSTICH VON 1481. Das Blatt zeigt im Anschluss an die Zeichnung Dante und Virgil über den Styx setzend, das Zusammentreffen mit Argenti und die beiden Dichter vor den Mauern der flammenden Dis.

IX

ZEICHNUNG IM VATIKAN. Während Dante und Virgil im Gespräch vor dem flammenden Thorturm der Höllenstadt stehen, erscheinen auf dessen Gipfel die drei höllischen Furien Megära, Alecto und Tisiphone von Schlangen umgürtet und mit Schlangen statt der Haare. Sie schreien herab auf die Wanderer und rufen nach Gorgo. Um diese nicht zu erblicken, befiehlt Virgil Dante, die Augen zu schliefsen und hält ihm selbst die Hände vor die Augen. Ein Teufel hebt, auf dem Turm hinter den Furien stehend, das Gorgonenhaupt in die Höhe. Mit Windesbrausen kommt ein himmlischer Bote trockenen Fufses über den Styx heran. Die im Sumpf steckenden, verdammten Seelen fliehen vor ihm. Am Thor der Höllenstadt angelangt, berührt er es mit seinem Stab. Ohne Widerstand öffnet sich nun das Thor, und Dante und Virgil treten ein. Sie erblicken vor sich ein Feld voll flammender Gräber. Die Deckel der Gräber stehen offen, und aus dem Innern dringen die Jammerlaute der hier büfsenden Erzketzer und ihrer Jünger.

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich weicht von der Zeichnung wesentlich ab. Gorgo, die in der letzteren auf dem Turm hinter den Furien erscheint, wird hier von rechts her von einem Teufel gebracht. Die Anordnung der Komposition ist vielfach verändert, die auf der Zeichnung sichtbaren Flammengräber sind weggeblieben.

X

ZEICHNUNG IM VATIKAN. Die beiden Dichter schreiten auf schmalem Wege innerhalb der Mauern von Dis und den flammenden Gräbern. Die Deckel der Gräber sind gehoben. (Virgil's Aufklärung über die hier in den Flammengräbern Büfsenden.) Dante

hört eine Stimme erschallen: die des Ghibellinen Farinato degli Uberti, der bis zum Gürtel aus dem Grabe hervorsieht. Neben ihm hebt sich ein anderer Schanen bis zum Kinn über den Rand des Grabes, Cavalcante dei Cavalcanti, der ebenfalls mit Dante spricht.

Die Dichter wenden sich weiterschreitend nach links. Vor dem üblen Hauch, der dem tiefen Abgrunde entströmt (Inf. XI, 4—12), bergen sie sich unter dem Deckel eines grofsen Sarges, auf dem die Worte geschrieben stehen: »Papst Anastasius bewahr' ich.« (Anastasius, Papst 496, von Dante wegen seiner Stellung zum arianischen Schisma zu den Ketzern gerechnet.)

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich giebt fast alle Kompositionsmotive der Zeichnung wieder, nur im Gegensinn und mit bedeutenden Verschiebungen in der Anordnung.

XI

KUPFERSTICH VON 1481. Dante und Virgil gelangen hinabsteigend zum siebenten Kreis, an ein von grofsen Trümmern gebildetes Felsenufer. Vor den üblen Düften, die der Abgrund aushaucht, bergen sie sich hinter dem Deckel eines grofsen Sarges mit der Aufschrift: »Papst Anastasius bewahr' ich« (vergl. die Komposition zu Inf. X). (Hier gewöhnen sie sich an die schlimme Luft, deren sie später weniger achten. Virgil belehrt Dante über die verschiedenen Kreise des Inferno und ihre Bewohner.)

Auf dem oberen Teil des Stiches sind die flammenden Gräber der Erzketzer (vergl. Inf. X) noch sichtbar.

XII

ZEICHNUNG IM VATIKAN. Einen steilen Weg über einen Bergsturz niedersteigend, gelangen sie in die siebente Schlucht des Inferno. Am Rande des Abgrundes liegt Minotaurus ausgestreckt und zerbeifst, als er die beiden Wanderer erblickt, voll Zorn seinen eigenen Körper. Virgil heifst ihn sich hinwegheben, und wie ein Stier, der den Todesstreich empfangen, taumelt er davon. Den Bergsturz, der bei Christi Tode entstanden, weiter hinabschreitend, gelangen sie an einen breiten, bogenförmigen Graben, der die weite Ebene durchzieht. Der Graben ist mit siedendem Blut gefüllt; Seelen Verdammter stecken darin, die ihre Mitmenschen durch Gewalt geschädigt haben. Je nach der Schwere ihrer Sünden befinden sie sich mehr oder weniger tief im Blut, die Tyrannen bis an die Augenbrauen; Kentauern schiefsen mit Pfeilen auf jede Seele die sich mehr vom Blut losmachen will, als ihr vermöge ihrer Schuld zukommt. Drei Kentauern, Nessus, Chiron und Pholus, trennen sich von der Schaar der Übrigen und treten den beiden Wanderern drohend entgegen. Virgil beschwichtigt sie. Mit Chiron redend, verlangt Virgil einen von ihnen zum Führer; Nessus bringt sie den Blutstrom entlang bis an eine Stelle, wo der seicht gewordene Strom nur noch die Füfse deckt. Diese Furt durchschreiten sie, Nessus kehrt zurück. (Im Gehen hat ihnen Nessus verschiedene Verdammte genannt, die im Blute büfsen.)

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich schliefst sich der Zeichnung ziemlich genau an, und giebt die Hauptmotive im Gegensinn wieder.

XIII

ZEICHNUNG IM VATIKAN. Weiter schreitend gelangen Dante und Virgil in die zweite Abteilung des siebenten Kreises. Ein dichtes, unwegsames Dornengestrüpp umgiebt die Wanderer; Harpyien hausen darin. Dante hört von allen Seiten Wehklagen, ohne zu sehen, woher sie kommen. Die Seelen von Selbstmördern sind hier in Dornenbüsche verwandelt. Als Dante, von Virgil hierzu ermuntert, einen Zweig abbricht, fängt die Bruchstelle zu bluten an, und der Strauch klagt über den ihm von Dante zugefügten Schmerz. Der so redende ist Petrus de Vineis (Kanzler Friedrichs II, der, in Ungnade gefallen, sich im Gefängnis entleibte). Weiter sieht Dante zwei Seelen herankommen, die von Hunden gejagt werden. Es sind die Verschwender Lano von Siena und Jacopo di St. Andrea aus Padua. Jacopo sucht sich in einem Busch zu bergen, wird aber samt dem Busch von den Hunden in Stücke gerissen. Der so verletzte und zerrissene Busch — ein Florentiner Sünder, der gleich den anderen hier büfst — bittet Dante, seine Zweige zu sammeln und am Fufse des Busches niederzulegen.

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich verhält sich im Gegensinn zur Zeichnung und wiederholt zusammendrängend und kürzend ihre wesentlichen Motive.

XIV

KUPFERSTICH VON 1481. Die dritte Abteilung des siebenten Höllenkreises. In einer heifsen Sandwüste, zu der Dante und Virgil aus dem Dornenwald heraustretend gelangen, büfsen die Gotteslästerer, Wucherer und Sodomiten. Flammen fallen auf sie herab; sie suchen sich mit den Händen der stetig herabregnenden Brände zu erwehren. Einige liegen rücklings auf der Erde, andere sitzen zusammengekauert da, die meisten aber laufen ruhelos umher. Einer, der des feurigen Regens nicht achtend ruhig daliegt, ist, wie Virgil auf Dante's Befragen angiebt, Kapaneus (V. 61 ff.). Aus dem Dornenwalde (vergl. Inf. XIII), quillt der Bach Phlegethon mit roten Fluten.

XV

ZEICHNUNG IM VATIKAN. Den Phlegethon entlang schreitend, dessen Ufer felsige Dämme einfassen, treffen Dante und Virgil eine Schaar Seelen, die nackt und haarlos (vergl. Inferno XVI, 35) im Sandmeer von den fallenden Flammen gepeinigt, neugierig die Wanderer betrachten. (Es sind Sodomiten, die hier büfsen.) Von einer der Seelen wird Dante angesprochen und erkennt in ihr Brunetto Latini. Dante senkt die Hand zu Latini nieder, doch dieser bittet ihn, weiter zu schreiten und im Gehen mit ihm zu sprechen. (Das Gespräch beider bildet den übrigen Inhalt des Gesanges.)

Die Zeichnung ist in Deckfarben gemalt und, abweichend von der Darstellungsweise der übrigen Illustrationen, fast planartig so angeordnet, als blickte der Beschauer von einem hohen Gesichtspunkte aus senkrecht auf die Ebene mit ihren Gestalten herunter.

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich giebt bei geringerer Zahl von Figuren eine Auswahl der Motive, welche die Zeichnung aufweist. Wie in dieser, so fliefst auch

im Stich der Bach links, und befindet sich rechts das gröfsere Feld, auf dem die Gestalten der Büfsenden zerstreut sind; doch stehen Dante, Virgil und Latini in der Zeichnung am rechten Ufer des Baches, im Stich am linken.

XVI

ZEICHNUNG IM VATIKAN. Dante und Virgil, an dem Ufer des Phlegethon weiterschreitend, treffen auf eine andere Schaar der im Sandmeer und Flammenregen büfsenden Sodomiten. Die Dichter kommen an die Stelle, wo der Phlegethon einen Fall bildet, indem er die tiefe Felswand hinabstürzt, welche den siebenten Kreis des Inferno vom achten trennt. Drei Schatten, die sich im Kreis um Dante bewegen, sprechen mit ihm. Es sind die Florentiner Guidoguerra, Tegghiaio Aldobrandi und Jacopo Rusticucci.

Am Rande des Abgrundes, welchen das dunkle Wasser des Phlegethon donnernd herabstürzt, wirft Dante auf Virgil's Aufforderung ein Seil, das er bisher um den Leib geschlungen trug, in die Tiefe. (Die symbolische Bedeutung dieses Seiles ist unter den Kommentatoren streitig.) Nun steigt das bunt schimmernde Fabelwesen Geryon aus der Tiefe herauf und legt sich an den Rand der Felsschlucht.

In der Zeichnung lässt Botticelli Geryon's Kopf und die Tatzen in der linken unteren Ecke zum Vorschein kommen. Am Rande der Schlucht sitzen im Flammenregen mit Säcken um den Hals die Wucherer, von denen erst im folgenden Gesange die Rede ist.

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich weicht in der Anordnung fast gänzlich von der Zeichnung ab. Die Gruppe der mit Dante sprechenden drei Florentiner ist mehr hervorgehoben, links zwei Figuren aus der Gruppe der »Wucherer«.

XVII

Dante und Virgil am Rande der Schlucht, die zum achten Kreis des Inferno hinabführt. Das Ungeheuer Geryon ist aus der Tiefe heraufgestiegen (vergl. auch den Schluss des vorigen Gesanges); es hat das »Antlitz eines Gerechten« und einen schlangenartigen Leib; Rücken, Brust und beide Seiten sind bunt bemalt:

> Einschlag und Aufsatz im Gewebe machen
> Mit mehrer'n Farben Tartarn nicht noch Türken (V. 16—17).

Der Schweif endigt in eine giftерfüllte Gabel gleich der des Skorpions. Geryon legt sich mit der Brust an den oberen Rand des Abhanges, mit dem Schweif die Luft durchfurchend. Die beiden Dichter schreiten am Ufer des Phlegethon hinab und am Rand des Abhangs dem Geryon entgegen.

Dante verweilt kurz bei den hier an der Grenze der Sandwüste im Flammenregen sitzenden Seelen, die sich mit den Händen vor dem feurigen Regen zu schützen suchen. Es sind Wucherer. Jeder hat um den Hals eine Tasche mit seinem Abzeichen hängen. Dante beschreibt mehrere der Wappen und Abzeichen, die er hier erblickt; auf der Zeichnung sind sie nicht angegeben.

Digitized by Google

Virgil besteigt den Geryon und fordert Dante auf, sich ebenfalls dem Rücken des Untieres anzuvertrauen. Ängstlich und zögernd folgt dieser der Anweisung und setzt sich vor Virgil, der ihn mit seinen Armen umfasst. Geryon schwebt mit den beiden Dichtern den Abgrund hinunter (setzt sie unten ab und entschwindet dann rasch ihren Blicken).

KUPFERSTICH VON 1481. Der Zeichnung ist als Hauptmotiv der Moment entnommen, wo Virgil, bereits auf Geryon's Rücken, den noch unschlüssigen Dante zum Besteigen des Tieres mahnt. Von den im Feuerregen sitzenden Wucherern kennzeichnet der Verfertiger des Stiches zwei, der Beschreibung im Gedicht gemäfs, durch die mit ihren Wappen an dem Halse hängenden Taschen, und zwar ist der mit dem Löwenwappen Gianfigliazzi (V. 59—60), und der mit der Gans Ubbriachi von Florenz (V. 62—63). Die Komposition des Stiches ist im gleichen Sinne wie die Zeichnung genommen.

XVIII

In der linken oberen Ecke der Darstellung erblickt man Dante und Virgil am unteren Rande der Felsschlucht, auf der sie Geryon niedergesetzt hat, während dieser selbst davoneilt. (Vergl. den Schluss des vorigen Gesanges.) Der Abgrund, an dessen Fufs sie angelangt sind, bildet einen Raum, der in zehn Graben geteilt ist, gleich den Graben einer Burg oder Festung. Dämme scheiden und Felsenbrücken verbinden diese Graben, die »Malebolge«. Die Mitte des ganzen Gebietes nimmt ein tiefer Brunnen ein. Der XVIII Gesang erzählt von der ersten und zweiten Bolgia, die Botticelli beide darstellt.

In der ersten Bolgia laufen die Kuppler, von Teufeln mit Peitschenhieben angetrieben, in zwei Reihen auf und ab (V. 25 ff.). Einer der Verdammten kehrt sein Gesicht nach abwärts, dennoch erkennt Dante in ihm Venedico Caccianimico von Bologna. (Gespräch mit diesem.)

Beim Betreten der Brücke über die zweite Bolgia sieht Dante die Schmeichler in tiefem Kote stecken, Leib und Kopf besudelt. Er erkennt Alessio Interminei (Interminelli) von Lucca; dieser zeigt ihm die mitten im Kote mit zerzausten Haaren stehende Thais.

Die Zeichnung ist in Deckfarben ausgeführt, doch scheint die Kolorierung nicht überall in der ursprünglich beabsichtigten Weise vom Künstler vollendet.

KUPFERSTICH VON 1481. Im Ganzen nur eine dürftige Andeutung der Kompositionsidee der Zeichnung. Die Gestalt des Geryon ist in die obere Mitte der Darstellung gerückt. Soweit eine Vergleichung mit der Zeichnung möglich ist, namentlich in Hinsicht auf die Lage der über die Malebolge führenden Brücken und die Stellung Dante's und Virgil's zu den in den Bolge erscheinenden Gestalten, ist der Stich im gleichen Sinne wie die Zeichnung Botticelli's gehalten.

Digitized by Google

XIX

Weiterschreitend gelangen Dante und Virgil zur dritten Bolgia, in welcher die Simoniker büfsen (die, welche geistliche Güter für Geld verkauften). Sie stecken mit dem Kopf nach abwärts gekehrt in runden Löchern des Bodens, so dass nur die Beine herausragen. An ihren Fufssohlen brennen Flammen. Einer der so Gepeinigten »Mehr zuckend als die And'ren ihm Gesellten« (V. 32), zieht die Aufmerksamkeit Dante's auf sich. Von Virgil um die Hüfte gefasst, tritt Dante hinzu und führt ein Gespräch mit der verdammten Seele. Es ist die eines Papstes.

Nun trägt Virgil Dante mit beiden Armen auf den Scheitel der Brücke, die zum nächsten Felsdamm hinüberführt. Im Hintergrunde der Zeichnung erblickt man noch die im vorigen Gesang beschriebene Bolgia mit den im Kot steckenden Schmeichlern.

KUPFERSTICH VON 1481. Im Ganzen in ziemlicher Übereinstimmung mit der Zeichnung; nur die Zahl der Figuren ist verringert. Die Komposition des Stiches ist im gleichen Sinne wie die Zeichnung genommen. Die beiden Gruppen: Dante und Virgil absteigend zu den Simonikern, und Virgil, Dante hinauftragend, sind im Stich rechts von der Brücke, während sie sich in der Zeichnung links befinden.

XX

Die vierte Schlucht des achten Kreises, die der Wahrsager und Zauberer. Diese schreiten langsamen Schrittes still und weinend einher, das Haupt gewaltsam nach rückwärts gekehrt zur Strafe dafür, dass sie zu weit nach vorwärts, in die Zukunft, schauen wollten. In der Zeichnung sind nur zwei Figuren so hervorgehoben, dass sie sich mit den von Dante genannten Persönlichkeiten identifizieren lassen; links oben der bärtige Eurypylus (V. 106—112) und Manto, die weibliche Figur, von welcher Vers 52 ff. die Rede ist.

XXI

Die fünfte Schlucht des achten Kreises, der Aufenthaltsort der Bestechlichen, die in einem See von siedendem Pech schwimmen, und von Teufeln mit langen Haken in die dicke Flut zurückgestossen werden, sobald sie sich an der Oberfläche zeigen. Auf der Felsenbrücke, welche über den Pechsee führt (V. 1), stehen Dante und Virgil. Letzterer hat eben mit Entsetzen den Teufel erblickt, welcher einen Ratsherrn von Lucca (Martino Bottaio nach dem Kommentar Ottimo) heranbringt und in den Pechsee wirft.

Unten, in der Mitte des Blattes ist dargestellt, wie sich Dante zwischen Klippen verbirgt (V. 58—60); Virgil bringt die Teufel, welche zuerst wütend auf ihn losfahren, mit dem Hinweis auf sein Führeramt zur Ruhe. Nun wird Dante aus seinem Versteck hervorgerufen, und die Dichter setzen in Begleitung von elf Teufeln ihre Wanderung fort. Um in die sechste Bolgia zu gelangen, müssen sie einen Umweg durch die Tiefen der fünften Schlucht nehmen.

XXII

Dante und Virgil schreiten am Rande des Pechsee's in der fünften Schlucht weiter. Zuweilen tauchen die im Pech befindlichen Sünder für einen Augenblick empor, um sofort wieder zu verschwinden. Einer, der sich zu weit hervorgewagt, wird von einem der Teufel vollends an das Land gezogen, um noch mehr gepeinigt zu werden. Auf Dante's Bitte fragt ihn Virgil, wer er sei. Er antwortet, dass er ein ungetreuer Diener des Königs von Novara (Thibaut II) gewesen. Der Anführer der elf, Dante und Virgil begleitenden Teufel (Barbariccia) hält den Sünder mit seinem Haken fest, damit Virgil ihn nach Belieben weiter befragen könne.

Zwei von den Dämonen sind selbst in den Pechsee geraten, aus dem sie von den übrigen mit Haken herausgefischt werden (V. 140 ff.).

Oben auf dem Blatte sieht man noch die auf einer hohen Felswand schreitenden Gestalten der Wahrsager und Zauberer aus der vierten Schlucht des achten Kreises, von denen der XX Gesang des Inferno handelt.

XXIII

Oben, in der linken Ecke des Blattes, Dante und Virgil, die eben die fünfte Schlucht des achten Kreises verlassen, hintereinander einherschreitend, »wie Minoriten ihre Strafse wandeln«. Dante ist in Besorgnis, dass die über ihn und Virgil erbosten Teufel ihnen nachsetzen könnten. Als dies in der That geschieht, fasst Virgil, schon vorher auf Rettung bedacht, Dante in seine Arme und gleitet mit ihm den Abhang zur nächsten Schlucht hinab. Hier haben die Teufel ihre Macht verloren. Dante und Virgil sind nun in der sechsten Bolgia angelangt. Der untere Teil der Zeichnung zeigt die sich daselbst abspielenden Scenen. Hier wandeln die Heuchler in Mönchskutten, die aufsen goldglänzend sind, aber innen aus schwerem Blei bestehen, langsam und müde einher. Man sieht Dante im Gespräch mit Catalano und Loderingo von Bologna. Auf dem Boden liegen gekreuzigt, nackt, Kaiphas, Annas und die Teilnehmer des Rats der Pharisäer (Joh. XI, 47) und müssen die Sünder in den Bleikutten über sich hinüberschreiten lassen.

Digitized by Google

XXIV

Uber die Trümmer der eingestürzten Brücke mühsam klimmend, gelangen Dante und Virgil aus der Schlucht der Heuchler in die der Diebe und Räuber, deren Hände mit Schlangen gebunden sind; vorn mit einander verknotete Schlangen dringen ihnen durch Kopf und Kreuz.

Im Vordergrunde, in der Mitte des Blattes, sieht man den Kirchenräuber Vanni Fucci aus Pistoja, der durch den Biss einer feurigen Schlange in Asche zerfällt, aber sofort wieder aus der Asche ersteht; weiter nach rechts unten ist dargestellt, wie derselbe Vanni Fucci die künftige Niederlage der Partei der Weifsen Dante verkündigt. Der Künstler lässt den Beschauer aus der Schlucht der Diebe in die vorige Bolgia blicken, wo man im Hintergrunde links noch einige Gestalten der in Bleikutten einherwandelnden Heuchler hinter einer Felsmauer hervorkommen sieht.

XXV

Der Gesang beginnt mit der Gotteslästerung Vanni Fucci's. Darauf packen ihn die Schlangen aufs Neue und er stürzt, ohne ein Wort weiter zu reden, davon. Auf der rechten Seite des Blattes hat Botticelli den Kentaur Cacus (V. 25) dargestellt, der Fucci entgegentritt.

Links auf der Zeichnung wird Agnello Brunelleschi von der sechsbeinigen Schlange angefallen, die mit ihm in einen Körper verwächst (V. 50 ff.). Die Verwandlungen von Mensch in Schlange und umgekehrt sind durch verschiedene Mischformen von Untieren versinnlicht. Dante und Virgil sind im Vordergrund zwei Mal dargestellt, nur mit den Oberkörpern über den Rand der Bolgia herausragend. Im oberen Teil des Blattes erblicken wir noch den Zug der Heuchler in ihren Bleikutten (Inf. XXIII).

XXVI

Die Steinwand wieder emporklimmend, gelangen Dante und Virgil zur achten Schlucht des achten Kreises, wo die bösen Ratgeber in Flammen eingehüllt verweilen. Eine sich in zwei Zungen teilende Flamme umschliefst Ulysses und Diomedes. Man sieht die Gesichter der Beiden aus dem Feuer hervorblicken. Als die Doppelflamme den Dichtern näher kommt, wird auf Dante's Bitte Ulysses von Virgil angeredet und erzählt das Ende seiner Seefahrten.

XXVII

Dante und Virgil verweilen noch in der achten Schlucht des achten Kreises. Gespräch mit dem ebenfalls in eine Flamme (vergl. Inf. XXVI) eingehüllten Guido von Montefeltro.

XXVIII

Die neunte Schlucht des achten Kreises, in der diejenigen büfsen, welche Zwietracht gestiftet haben. Sie gehen mit gespaltenem Körper und abgehauenen Gliedmafsen umher; nachdem sich ihre Teile immer wieder hergestellt haben, werden sie von Teufeln aufs Neue zerhackt: so Mohamed, welcher den gröfsten religiösen Zwiespalt in die Welt brachte — wohl die ganz dem Beschauer zugewendete Gestalt oben etwas links von der Mitte; neben Mohamed, nach links schreitend, sein Schwiegersohn Ali (der wieder den Mohamedanismus spaltete). Es werden noch Andere erwähnt, welche die gleiche Strafe erleiden, und die auch Botticelli in der Zeichnung entsprechend charakterisiert, wie Pier da Medicina und Mosca Lamberti. Die Gestalt, welche ihr eigenes Haupt Dante entgegenhält, ist der Troubadour Bertram de Born, der den Sohn Heinrichs II von England, Heinrich (den »jungen König«), gegen seinen Vater aufreizte.

XXIX

Auf dem oberen Teil der Zeichnung sieht man Dante und Virgil noch auf der Brücke der neunten Schlucht im Gespräch verweilen, während unten Bertram de Born sein eigenes Haupt mit der Hand emporhält. Ein Felsendamm trennt diese Schlucht von der zehnten, in welcher die Falschmünzer und Alchymisten, von Krankheiten gepeinigt, mit Grind und Aussatz behaftet büfsen. Mit den Nägeln suchen sie den Schorf zu entfernen. Rechts vorne Dante und Virgil mit zwei Verdammten im Gespräch, die Rücken an Rücken gelehnt am Boden sitzen. Der eine ist ein Alchymist — Griffolino aus Arezzo —, der andere ein florentiner Metallfälscher, Capocchio.

Eine Gruppe auf der rechten Seite der Darstellung bezieht sich bereits auf den folgenden Gesang, Vers 25 ff. Der einherlaufende Mann und das Weib, das ihn von rückwärts mit den Zähnen anfällt, lassen sich nur auf Giuvanni Schicchi (Inf. XXX, 31) und auf Myrrha (ebenda V. 38) deuten.

XXX

Die Zeichnung zu diesem Gesang ist blofs flüchtige Skizze. Die Dichter verweilen noch in der zehnten Schlucht. Links deutet Botticelli die über die

Schlucht führende Brücke, auf welcher sie stehen, mit einigen Bogenlinien an. Weiter erkennt man die Gestalt des Münzfälschers Adam von Brescia mit wassersüchtigem, geschwollenem Leib (V. 49 ff.), und die leicht hingeworfenen Umrisse dreier anderer Figuren.

XXXI

An der Felswand der letzten Schlucht hinschreitend, hört Dante den dröhnenden Schall eines Horns. Bald sieht er riesige Gestalten, die er anfangs für Türme hält, emporragen. Es sind gefesselte Giganten, die in dem brunnenartigen Abgrund des neunten Höllenkreises stehen, aber mit den Oberkörpern in den achten Kreis hineinragen. Der Bläser ist Nimrod, und die ganz vom Rücken gesehene, gefesselte Gestalt Ephialtes. Auf Virgil's Bitte setzt Antäus beide Dichter auf den Boden des letzten Höllenkreises hinab, indem er Virgil, an welchen Dante sich klammert, fasst.

XXXII

Dante und Virgil sind im letzten Höllenkreis angelangt, in der »chaina«, so benannt nach dem ersten Brudermörder. Sie stehen auf dem gefrorenen See, dessen Eis die Mörder der Blutsverwandten einschliefst. Man sieht Dante im Gespräch mit Alessandro und Napoleone degli Alberti, deren Leiber aneinandergefroren sind. Oben an der Felswand erblickt man noch die Füfse der Giganten. (Vergl. Inf. XXXI, V. 31 ff.)

An die Caina stöfst die »antenora«, die Abteilung der Vaterlandsverräter (nach Antenor, dem Trojaner, der den Griechen zu der List mit dem hölzernen Pferde riet). Dante fasst einen der hier Eingefrorenen bei den Haaren und zwingt ihn seinen Namen zu nennen. Es ist Buoso da Duera. Weiter schreitend stofsen die Dichter auf den Grafen Ugolino della Gherardesca, der an dem Schädel des Erzbischofs Ruggieri degli Ubaldini nagt. Teilweise greift hier die Darstellung schon in den folgenden Gesang über. In dem oberen Kreise der Caina liest man auf der Zeichnung das Wort »chaina«, in dem unteren »antenora«.

XXXIII

Die Zeichnung zeigt die vier Abteilungen des Eis-See's, die Caina, Antenora, Ptolemäa (»tolemea« nach Ptolomæus, vergl. Maccab. XVI, 11—16) und Giudecca (»giudecha« nach Judas Ischariot). Man sieht Dante und Virgil in der Antenora

Digitized by Google

im Gespräch mit Ugolino und darunter in der »tolemea« mit Alberigo de' Manfredi aus Faenza, dessen Körper noch auf Erden weilt, während sein Schatten sich schon in der Hölle befindet. Die Verdammten liegen rücklings auf dem Eise, so dass ihre Thränen an den Augen gefrieren (V. 93—99). Die vorderste Abteilung, die »giudecha« (Giudecca), ist weifs gelassen.

XXXIV

Dem XXXIV Gesang widmet Botticelli zwei Bilder. Das erste zeigt den Oberteil Lucifer's mit drei Häuptern und Fledermausflügeln, wie sie Vers 38 bis 50 beschrieben sind. Mit dem Rachen seines mittleren Hauptes zermalmt er Judas Ischariot, während er den herausragenden Körper mit den Krallen seiner Finger zerreifst. Die Erzverräter Brutus und Cassius stecken in den beiden anderen Rachen.

Die zweite Zeichnung zeigt auf einem Blatt von der doppelten Gröfse aller übrigen (aus zwei zusammengefügten Pergamentblättern) Satans ganze Gestalt, und an den gefrorenen Zotten seines Felles entlang klimmend, mehrfach wiederholt die Gruppe Dante's und Virgil's, die sich im Mittelpunkt der Erde umwenden, dann nach aufwärts den Füfsen Satans zuschreiten, und auf einem durch eine Höhlung sich windenden Weg ins Freie gelangen.

PURGATORIO

I

In der diesen Gesang begleitenden Darstellung greift Botticelli zunächst auf den Schluss des Inferno zurück, indem er in der Mitte des Blattes Dante und Virgil aus dem Felsspalt hervortreten lässt, durch den sie (dem Lauf eines Bächleins folgend) ins Freie gelangen (Inf. XXXIV, 133 ff.). Hier erblicken sie auf einer Ebene einen Greis von würdigem Aussehen, Cato von Utica. (Gespräch mit diesem.) Die Gestalten Dante's und Virgil's und die Scene, wie ersterer sich auf Virgil's Geheiſs ehrerbietig vor dem Greise neigt (V. 49 ff.), sind nur in leichtem Umriss mit dem Stift skizziert. Am Ufer eines Wassers wäscht Virgil Dante's Gesicht und umgürtet ihn mit Binsen, wie es der Greis befohlen.

Auf der linken Seite der Zeichnung erblicken wir bereits Vorgänge, welche erst der zweite Gesang des Purgatorio erzählt: links oben in der Ferne, mit Metallstift leicht angedeutet, das Schiff, in welchem die abgeschiedenen Seelen an das Ufer des Purgatorio gebracht werden. Ein Engel bewegt mit seinem Flügelschlag den Kahn. (Purgatorio II, 26—33.) Links sehen wir, wie die übergesetzten Seelen an das Ufer eilen (ebenda 50).

Im Hintergrunde erhebt sich der Berg des Purgatorio mit seinen verschiedenen Abteilungen.

Unten am Rande der Zeichnung stehen die Anfangsworte des ersten Gesanges des Purgatorio:

i perchore miglior aqua
(Per correr migliori acque).

II

Hier ist zunächst eine schon in der vorhergehenden Illustration andeutungsweise dargestellte Scene wiederholt.

Die am Gestade des Purgatorio angekommenen Seelen steigen aus dem Kahn, sobald der Engel, der sie herübergeleitet, das Zeichen des Kreuzes macht (V. 49—50). Hierauf verlässt der Engel mit dem Kahn das Ufer.

Die Seelen wollen sich bei Dante und Virgil nach dem Wege, der zu dem Berg führt, erkundigen, und sind erstaunt, einen Lebenden — Dante — hier zu finden. Dante trifft den Sänger Casella, den er zu umarmen versucht, doch die Schatten sind nicht zu fassen. Von Cato zum Weitergehen angetrieben, entfernen sie sich eilig. Die Gruppe der Hinwegeilenden ist nur leicht mit dem Stift skizziert.

Unten handschriftlich der Anfang des zweiten Gesanges des Purgatorio:

2 gia era il sole al orezonte
(Già era il sole all' orizzonte).

III

Am Ufer des Purgatorio schreiten Dante und Virgil auf den Berg zu. (Die Sonne hinter ihnen bewirkt, dass Dante's Körper Schatten wirft, während das körperlose Wesen Virgil's die Strahlen ungehindert durchlässt.) Dante, darüber verwundert, wird von Virgil aufgeklärt.

Sie kommen an den Fuss des Berges, den sie so steil finden, dass sie ihn nicht zu erklimmen vermögen. Von der »linken Seite« (zu Dante's linker Hand, also rechts im Bilde) naht sich langsam eine Schaar von Seelen, welche eng zusammengedrängt an dem Felsen stille stehen. Virgil fragt sie, wo eine Einsenkung des Berges zu finden sei. Schüchtern und gesenkten Hauptes, über die Körperlichkeit Dante's — dessen Schatten sie auf dem Boden sehen — staunend, werden sie von Virgil belehrt, dass es ein Lebender ist, den sie hier erblicken. (Gespräch König Manfred's mit Dante.)

Unabhängig von der Schilderung des Gedichtes stellt Botticelli, wie zu bestimmterer Andeutung der Lokalität und des Zusammenhanges mit dem Vorhergehenden, am Ufer des Purgatorio eine Gruppe eben angekommener Seelen und auf den Fluten dahinter den Kahn dar, den der Engel zurückführt (Purg. II).

Am Unterrande des Blattes die Anfangsworte des Gesanges:

3 avegnia che la subitana fugha
(Avvegna che la subitana fuga).

IV

Die Dichter wandeln am steilen Fusse des Berges (des Purgatorio) mit den Seelen dahin, die ihnen den Weg zum Aufstieg weisen wollen. Bei einem

engen Felsspalt angekommen, rufen diese, dass hier der Weg sei. Mühsam winden sich Virgil und Dante in dem engen Spalt aufwärts. Dante, welcher ermüdet, wird von Virgil aufgemuntert, noch bis zum nächsten Vorsprung zu steigen, wo sich beide Wanderer niedersetzen, um auszuruhen. Sie blicken nach Osten. Gespräch über den Stand der Sonne, die Dante nun plötzlich zur Linken hat. In dem Schatten eines Felsblockes bemerken sie eine Anzahl ebenfalls Ruhender. Unter ihnen erkennt Dante den Florentiner Belacqua (einen kunstreichen Verfertiger von Musikinstrumenten). (Gespräch mit Belacqua.)

Am Unterrande des Blattes, etwas verwischt, die Anfangsworte des Gesanges:

4 quando per dilectan . .
(Quando per dilettanze).

V

Als Dante und Virgil sich anschicken, weiterzugehen und sich von der Gruppe der Ruhenden, bei denen sie eben geweilt, entfernen, entdeckt einer der Geister, dass Dante sich wie ein Lebendiger gebärdet, und dass sein Körper Schatten wirft. Virgil fordert ihn auf, sich durch das Geflüster der Geister nicht aufhalten zu lassen (V. 1—15). Hierauf bezieht sich die Gruppe, welche Botticelli links unten anbringt. Seitwärts von dem Abhang, den sie eben verlassen, treffen die Wanderer auf eine Gruppe anderer Leute, die das Miserere singen. Als auch sie die Körperlichkeit Dante's bemerken, endet plötzlich ihr Gesang. Zwei von ihnen treten den Wanderern entgegen und fragen sie nach ihrem Zustand. Virgil sagt ihnen, dass Dante ein Lebender sei, sie mögen es den Übrigen verkünden. Die Geister umdrängen nun Dante. Es sind Seelen gewaltsam Getödteter, die im Leben Sünder waren, aber im Tode bereuten. Sie bitten Dante um Fürbine bei den Ihrigen, wenn er auf die Erde zurückgekehrt sein werde. (Drei der abgeschiedenen, hier weilenden Seelen werden im Gedicht redend eingeführt.)

Am Unterrande die Anfangsworte des Gesanges:

5 i era gia da quel ombre parttito
(Io era già da quell' ombre partito).

VI

Von dem Haufen der ihn umdrängenden Geister macht Dante sich mit Mühe los. Im Weiterschreiten richtet er an Virgil die Frage, ob Gebet den Ratschluss des Himmels zu beugen vermöge. Virgil verweist Dante auf Beatrice, die er am Gipfel des Berges antreffen werde.

Digitized by Google

Sie finden eine einsam dasitzende Seele, welche die Blicke auf sie richtet. Als Virgil herantritt, um nach dem Wege zu fragen, erkennt sie — es ist der Troubadour Sordello aus Mantua — in Virgil freudig einen Landsmann. Die Gruppe Sordello's mit Virgil und eine Reihe von Gestalten ruhender Seelen sind im oberen Teil der Zeichnung nur mit dem Silberstift skizziert. Am Unterrande die Anfangsworte des Gesanges:

6 quando siparte el giuocho dela zara
(Quando si parte il giuoco della zara).

VII

Sordello beugt ehrfurchtsvoll das Knie vor Virgil (V. 15), indem er seine Hüfte umfasst. Die Sonne neigt sich ihrem Niedergang entgegen, und die Wanderer wollen weiterschreiten. Sordello eröffnet ihnen, dass sie des Nachts den Berg nur hinunter, nicht hinauf gelangen konnen. Er zieht mit dem Finger einen Strich auf dem Boden und spricht (V. 53—54):

». . . . . Sieh, nicht den einen
Strich überschrittest du nach Sonnen-Hingang«.

Sordello führt sie einen schrägen Fußweg, dort wo »Vom Sturz zur Eb'ne war ein Pfad gewunden« (V. 70), zu einem nahen Thal voll lieblicher Blumen, wo zahlreiche Seelen von Königen und Fürsten weilen, die in der Sorge um den Staat ihre Buße allzulange hinausgeschoben.

Die Komposition ist nur, soweit sie sich auf den ersten Abschnitt des Gesanges, das Zusammentreffen mit Sordello, bezieht, mit der Feder durchgeführt. Der rechte und untere Teil des Blattes ist lediglich mit dem Silberstift skizziert, doch sind einige Figuren, wie der im Vordergrunde nach links Sitzende mit der Papstkrone und der zu diesem sprechende bärtige Mann weiter ausgeführt.

Am Unterrande des Blattes der erste Vers des Gesanges:

7 poscia che lachoglenze oneste e liete
(Poscia che l'accoglienze oneste e liete).

VIII

Die Komposition dieses vom Künstler für eine reiche Ausführung geplanten Blattes ist nicht über den leichten Entwurf in Metallstift gediehen, und nur mit einiger Mühe lassen sich die hauptsächlichen Gruppen der Darstellung erkennen.

Digitized by Google

Sordello hat Dante und Virgil zu dem Thal geleitet, in welchem (vergl. Purg. VII) die Seelen der in ihrer Buſse säumigen Fürsten weilen. Aus der Höhe sieht Dante zwei Engel herniedersteigen (bewehrt mit stumpfen Schwertern); wallend fliegt ihr Gewand hinter ihnen her. Der eine der Engel lässt sich nahe bei Dante, der andere am entgegengesetzten Ufer des Thales nieder. Die Dichter werden von Sordello belehrt, dass die Engel kommen, um das Thal gegen eine Schlange zu beschützen, die alsbald erscheinen wird.

Die Dichter steigen mit Sordello in das Thal hinab. (Dante's Gespräch mit dem Richter Nino Visconti und Corrado Malaspina.)

Sordello weist, den Finger erhebend, auf die andere Seite des kleinen Thales, und die dort erscheinende, zwischen den Blumen und dem Grase dahinschleichende Schlange (V. 94—99). Der Engel, dessen Flug Dante hört, ohne ihn (der einbrechenden Dunkelheit wegen) deutlich sehen zu können, treibt die Schlange zurück.

Möglich, dass die skizzenhafte Andeutung der Komposition dem unbestimmten Zwielicht entsprechen soll, in welchem sich die in diesem Gesang geschilderten Scenen abspielen.

In verwischten Schriftzügen am Unterrande des Blattes die Anfangsworte des Gesanges:

8 era gia lora che volge el disio
(Era già l'ora che volge il disio).

IX

Von Müdigkeit überwältigt, verfällt Dante in Schlaf, während dessen ein Adler auf ihn niederschiefst und ihn bis zur Feuersphäre emporhebt; er nimmt dies nur wie im Traume wahr. Erwachend wird er von Virgil belehrt, dass sie sich nunmehr vor dem Eingang zum Fegefeuer befinden, und dass Lucia (die erleuchtende Gnade) ihn emporgetragen habe. Sie gelangen zu einer engen Pforte, zu welcher drei Stufen hinanführen. Auf der obersten sitzt ein Engel, den Dante auf Virgil's Geheifs fufsfällig bittet, die Pforte zu öffnen. Mit der Spitze seines Schwertes schreibt der Engel sieben P (die Zeichen der sieben Todsünden) auf Dante's Stirne. (Der noch übrige Inhalt des Gesanges und der Eintritt Dante's und Virgil's in den ersten Kreis des Purgatorio ist ohne Darstellung.) Am Unterrande des Blattes der erste Vers des Gesanges in verwischten Zügen:

9 la chonchubina di titane anticho
(La concubina di Titan antico).

X

Erster Kreis des Purgatorio. Durch eine enge Felsenspalte heraufklimmend, gelangen die beiden Dichter auf einen flachen Vorsprung, der, nach einer Seite steil abfallend, einen langgestreckten schmalen Weg längs der Felswand bildet. Die Wand ist von weifsem Marmor und mit Bildwerken von höchster Kunst geschmückt, welche Betätigungen der Demut darstellen. Das erste zeigt die Verkündigung der Jungfrau. Als zweites Bild (nach rechts) folgt König David, vor der von Stieren gezogenen Bundeslade tanzend; aus einem Fenster von David's Palast blickt sein Weib Michol hohnend herab. Das dritte Bild schildert die »Gerechtigkeit Trajan's«. (Diese im Mittelalter viel beliebte und oft citierte Erzählung aus Cassius Dio berichtet von einer armen Wittwe, deren Klage wegen ihres erschlagenen Sohnes, Trajan mitten in der Vorbereitung zu einem Kriegszuge anhört, und der er Gerechtigkeit verschafft.)

In dem zweiten Bilde sind die Bundeslade und der Palast David's nur in Metallstift angelegt, während die »Gerechtigkeit des Trajan« zu einem äufserst figurenreichen Bilde gestaltet ist, dem der Künstler die sorgfältigste Ausführung mit der Feder gegeben hat; es ist auch durch eine besondere Umrahmung ausgezeichnet. (Zu bemerken ist, dass der Lichtdruck gerade in der Partie des Trajanbildes die Feinheit und Schärfe des Originals nicht vollkommen wiedergiebt.)

Dante sieht Leute einherkommen, tief niedergebeugt unter schweren Lasten, die sie mit Aufbietung aller Kräfte tragen. Es sind die Hochmütigen, die so die Bürde ihres Lasters schleppen.

XI

Erster Kreis des Purgatorio. Die Seelen der Hochmütigen gehen, von den schweren Lasten tief niedergebeugt, einher (vergl. Purg. X). Virgil fragt einen von ihnen nach dem Wege; dieser giebt sich als Umberto di Santafiore zu erkennen, der, seines Stolzes wegen verhasst, in Campagnatico erschlagen worden war.

Einen zweiten erkennt Dante als den berühmten Miniaturmaler Oderisi da Gubbio. Er schreitet gebückt im Gespräch mit diesem weiter: »Gleichmäfsig, wie zwei Stiere, die im Joch geh'n« (Purg. XII, V. 1).

XII

Erster Kreis des Purgatorio. Auf dem Boden des Felsenvorsprunges sind (ähnlich wie an den Felswänden; vergl. Purg. X) Bilder des gefallenen Hochmutes

dargestellt. Einige derselben giebt Botticelli mit der Feder ausgeführt oder nur mit dem Stift skizziert; andere hat er ganz weggelassen. Im Vordergrunde rechts stehen Dante und Virgil bei dem Bilde des gestürzten Lucifer (V. 25 bis 27); weiter nach rückwärts sieht man »gefällt vom himmlischen Geschosse« Briareus (V. 28—30); dahinter, leicht mit Metallstift gezeichnet, die Flucht der Assyrer nach Holofernes' Tod (V. 58—59). Vorn, links von Lucifer stehen Pallas, Mars und Apollo um Jupiter herum, die am Boden zerstreuten Glieder der gefallenen Giganten betrachtend (V. 31 — 33); weiter Nimrod am Fufs des einstürzenden Babylonischen Turmes; Niobe zwischen den Leichen ihrer Kinder (V. 37—39); und, skizzenhaft angedeutet, Saul in sein Schwert gestürzt (V. 40, 41); endlich in der Ecke links, von Mauern umgeben, Ilion in Trümmern (V. 61).

Wie nun Dante, von Virgil aufgefordert, weiter schreiten will, tritt ihm ein Engel entgegen, der ihn mit den Armen und Flügeln umfasst und ihn dahin weiterzugehen ermutigt, wo sich der Felsen zu Stufen formt. Dort angelangt, schlägt der Engel mit seinem Flügel an Dante's Stirn (V. 98), um eines der »P« hinwegzuwischen, mit welchen ihn jener andere Engel mit dem Schwert gezeichnet (s. Zeichnung zu Purgatorio Gesang IX). Im Weitergehen entdeckt dies Dante an seine Stirn greifend.

Links, nahe am Rande der Zeichnung, sieht man noch zwei Hochmütige ihre Bürde tragen (vergl. Purg. XI).

XIII

Dante und Virgil betreten den zweiten Kreis des Purgatorio. Beim Weiterschreiten sieht Dante in härene Gewänder gehüllte Gestalten an die Felswand gelehnt sitzen, gleich bettelnden Blinden an den Kirchentüren. Hinzutretend, bemerkt er, dass ihre Augen mit Draht vernäht sind. Dante wird von Mitgefühl ergriffen. Es sind die Neidischen, die so büfsen. (Gespräch Dante's mit Sapia.)

XIV

Dante und Virgil im zweiten Kreise des Purgatorio bei den Neidischen, die mit vernähten Augen, einer auf die Schulter des andern gestützt, dasitzen (vergl. Purg. XIII). Rechts zeigt die Zeichnung Dante im Gespräch mit Guido del Duca; neben diesem sitzt Rinier da Calboli. Als die Dichter weiterschreiten, vernehmen sie Stimmen, dem Zischen des Blitzes und Rollen des Donners ähnlich, welche warnende Beispiele des Neides ausrufen.

XV

Die Dichter schicken sich an, den zweiten Kreis des Purgatorio zu verlassen. Anknüpfend an die Frage Dante's nach der Bedeutung von Guido del Duca's Äufserungen (V. 43 ff.), stellt Botticelli diesen noch einmal neben Rinier da Calboli dar und weiter noch andere Gruppen der »Neidischen« des zweiten Kreises, obwohl von ihnen hier nicht die Rede ist.

Eine strahlende Erscheinung tritt Dante entgegen, die ihn so blendet, dass er seine Hände schützend über die Augen erhebt. Es ist ein Engel, der die Dichter zum Weiterschreiten auffordert.

Dante's traumhafte Vision (V. 85 ff.), in welcher er Bilder der Sanftmut sieht, deutet Botticelli so an, dass er den Dichter auf dem höheren Felsenvorsprung liegend wie im Schlafe darstellt.

Dante und Virgil betreten den dritten Kreis des Purgatorio.

XVI

Dante und Virgil im dritten Kreise des Purgatorio. In dichten Rauch gehüllt, hören die beiden Wanderer die hier sich reinigenden Seelen das »Agnus Dei« singen. Die Gruppe links vorn, wo Dante den herabhängenden Ärmel von Virgil's Gewand fasst, soll den Versen 8—11 entsprechen:

Weshalb mein treues, kundiges Geleite
Mir nahe trat und mir die Schulter anbot.
Gleich wie ein Blinder hinter seinem Führer,
Um nicht zu irren geht, noch anzustofsen.

Die singenden Geister sind Zornige. Dante's Gespräch mit dem Lombarden Marco, dessen Gestalt er vor Rauch nicht sehen kann; er hört nur seine Stimme.

Merkwürdigerweise hat Botticelli die nach der Schilderung des Gedichtes in dicken Rauch gehüllten und ganz unsichtbaren Gestalten in vollem Tageslicht dargestellt.

XVII

Dante und Virgil treten aus dem dichten Rauch, der im dritten Kreise des Purgatorio die Zornigen einhüllt, heraus. Ein Engel, noch glänzender als die früheren, erscheint ihnen, um den Weg zum vierten Kreise zu zeigen, den sie auf einer Treppe betreten. Oben angekommen, umgiebt sie tiefe Stille. Sie befinden sich im Kreise der Säumigen und Trägen.

Digitized by Google

XVIII

Der vierte Kreis des Purgatorio. Dante schreitet in Gedanken versunken. Eine Schaar eilig Laufender kommt hinter ihm drein. Es sind die im Leben Säumigen und Trägen. Zwei an der Spitze der Schaar rufen Beispiele des Eifers und der Schnelligkeit aus. Die Scene in der Dichtung spielt im Mondlicht.

XIX

Dante's Traum, von dem der Anfang des Gesanges spricht, versinnlicht Botticelli, indem er den Dichter erst auf dem Boden liegend wie im Halbschlaf, dann wie in Gedanken das Haupt gesenkt hinter Virgil weiterwandelnd darstellt, entsprechend den Versen 40—43.

Ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln weist die beiden Wanderer an, höher zu steigen. Sie gelangen in den fünften Kreis des Purgatorio. Die hier befindlichen Seelen liegen weinend auf dem Boden ausgestreckt, das Antlitz zur Erde gekehrt und an Händen und Füfsen gefesselt (so auch in den beiden folgenden Blättern). Es sind die Geizigen, die ihr Laster beklagen (Vers 115—126). Dante's Gespräch mit Papst Hadrian V. Als Dante ins Knie sinkt, weil er zu einem Papste redet, heifst dieser ihn sich erheben, da sie Knechte und Beide gleich seien.

XX

Fünfter Kreis des Purgatorio. Dante hört eine Stimme, welche die Tugend und Armut des Fabricius preist. Er tritt zu dem Sprechenden hin, der sich als Hugo Capet zu erkennen giebt. (Gespräch mit diesem.) Ein Schreien beginnt von allen Seiten, und der Berg erbebt. Dante und Virgil bleiben einen Augenblick stehen, dann schreiten sie rasch weiter.

XXI

Fünfter Kreis des Purgatorio. Ein Schatten nähert sich, der den Dichtern erklärt, dass die Erschütterung des Berges (vergl. Purg. XX) eintritt, so oft eine Seele ihre Reinigung vollendet. Der redende Geist giebt sich als der Dichter Statius zu erkennen, der eben jetzt die Jahre seiner Bufse überstanden. Als Statius erfährt, dass Virgil vor ihm steht, will er ihn umarmen.

Digitized by Google

XXII

Dante und Virgil mit Statius im sechsten Kreise des Purgatorio. Während Statius und Virgil im Gespräch eilig weiterschreiten, folgt Dante, ihren Reden lauschend (V. 7—9). Auf diese Stelle bezieht sich die rechts unten dargestellte Gruppe der drei Dichter, während die zweite Darstellung sich an die wiederholte Schilderung der Situation in den Versen 127—129 anschliefst.

Die Verse 131—134:

Ein Baum, den mitten auf dem Weg wir fanden,
Mit Äpfeln, angenehmen Dufts und trefflich,
Und wie die Tanne sich abstuft nach oben
Von Zweig zu Zweig, so that es der nach unten,

stellt Botticelli so dar, als wenn der Baum seinen Gipfel nach unten und seine Wurzeln aufwärts kehrte.

Virgil und Statius nähern sich dem Baume, aus dem eine Stimme spricht. Am unteren Rande des Blattes die Anfangsworte des Gesanges:

gia era lan 22
(Già era l'Angel).

XXIII

Dante, Virgil und Statius im sechsten Kreise des Purgatorio. Während Dante noch in die Zweige des Baumes blickt, kommt hinter den drei Wanderern eine Schaar von Seelen, hohläugig, blass, abgehärmt und mager: sie heiligen sich durch Durst und Hunger, weil sie dem Gaumen übermäfsig gedient. Der Baum, der einer umgekehrten Tanne gleicht, weckt, mit duftenden Früchten beladen, die Lust zu essen; Dante erkennt den hier weilenden Florentiner Forese (Gespräch mit diesem). (Während der Baum in der vorhergehenden Illustration tannenartig gebildet ist, trägt er hier Blätter und Früchte, welche an die Formen der Orange erinnern.)

XXIV

Fortsetzung von Dante's Gespräch mit Forese, der hinter der Schaar der übrigen Seelen zurückbleibt.

Als sich Forese entfernt hat, sieht Dante einen andern Baum und eine Menge Volk, das die Hände zu dessen Blättern und Früchten erhebt, doch eine Stimme aus dem Baume weist sie ab. Der Baum stammt von dem in einem höheren Kreise des Purgatorio stehenden, dessen Frucht einst Eva gekostet.

Digitized by Google

Auf der nun breiter werdenden Strafse wandeln die drei Dichter von einander getrennt, jeder in stiller Betrachtung weiter. Da tritt Dante ein strahlender Engel entgegen und weist ihm den Weg, den der zu gehen habe, der hinauf nach dem Frieden wolle.

In der oberen rechten Ecke der Zeichnung werden die Flammen des siebenten Kreises sichtbar, von denen der folgende Gesang erzählt.

XXV

Rechts unten, nur teilweise ausgeführt, die Gruppe der drei Dichter, welche durch die Felsenspalte zum siebenten Kreis des Purgatorio hinaufsteigen. Auf die Frage Dante's, wie es möglich sei, dass Seelen, die doch keiner Nahrung mehr bedürfen, abzehren, weist ihn Virgil an Statius, der ihm die Erklärung giebt. Sie wandern dann hart am Rande des Abhanges hin, auf dem in mächtiger Flamme die Seelen der Wollüstigen für unreine Liebe büfsen (und das »Summae Deus clementiae« singen).

XXVI

Dante, Virgil und Statius im siebenten Kreise des Purgatorio. Hier büfsen in Flammen, die nur einen schmalen Raum am Rande des Felsenvorsprunges für die Wanderer freilassen, die Geister der Wollüstigen, indem sie die Keuschheit preisen.

XXVII

Dante, Virgil und Statius im siebenten Kreise des Purgatorio, dem der Wollüstigen. Die in den Flammen weilenden Geister begegnen einander, sich flüchtig begrüfsend. Ein Schatten verwundert sich über Dante's körperliche Erscheinung und belehrt ihn, dass die nach verschiedenen Richtungen laufenden Geister verschiedene Arten der Wollust büfsen. Es ist der Dichter Guido Guincelli von Bologna.

Ein Engel erscheint und fordert die Wanderer auf, die Flammen zu durchschreiten. Dante, die Hände faltend (V. 16), zögert dem Befehle zu gehorchen. Virgil's Zureden und Verheifsung, dass er hinter dieser Flammenmauer Beatrice wiedersehen werde. So durchschreiten sie denn, Virgil voran, Dante mit sich ziehend, Statius als Dritter folgend, die Glut; als sie jenseits derselben Felsenstufen ersteigen, sinkt die Sonne, wonach die drei Wanderer sich auf dem Felsen zum Schlafe legen. (Dante's Traum.)

Virgil entlässt Dante aus seiner Führung und schmückt ihn mit »Krone und Mitra« (V. 142), von Botticelli als Bekränzung mit Lorber dargestellt.

XXVIII

Dante betritt mit seinen Begleitern, aber nicht von diesen geführt, sondern allein schreitend, einen Hain am Gipfel des Berges, den das Purgatorio bildet. Er kommt an einen Bach, an dessen jenseitigem Ufer er ein Blumen pflückendes und singendes schönes Weib (Mathilde) erblickt. Von Dante aufgefordert, tritt sie näher an den Rand des Baches heran. (Der Bach ist die Quelle der Lethe und Eunoë. Gespräch mit Mathilde.)

XXIX

Dante, Virgil und Statius folgen den Schritten der am anderen Ufer des Baches wandelnden Mathilde. (Dante sieht einen mächtigen Lichtglanz den Wald erfüllen und hört eine süfse Melodie.) Da nähert sich ihm der Zug mit dem Siegeswagen der Kirche. Voran sieben Träger mit glänzenden Leuchtern, deren Flammen, gleich Fahnen, lange Streifen in den Farben des Regenbogens bis in unabsehbare Ferne hinter sich ziehen. (Symbole der sieben Gaben des heiligen Geistes und der sieben Sakramente.) Dahinter schreiten vierundzwanzig Greise paarweise einher. Botticelli lässt sie Bücher in den Händen emporhalten, indem er sie, wie Landino's Kommentar, als Verkörperung der Bücher des alten Testaments auffasst. Das Gedicht beschreibt die Alten mit Lilien bekrönt, was Botticelli nicht andeutet.

Der Wagen der Kirche, auf zwei Rädern ruhend, wird von einem Greifen, dem Symbol Christi, gezogen, dessen Flügel hoch empor zwischen die Streifen ragen, welche die Lichter am Himmel ziehen (V. 106—111). Hinter dem Wagen schreiten zuerst die »Drei«, dann die »Vier«, dann der »schlafende Johannes«. Den Wagen umgeben die Symbole der vier Evangelisten.

Der Wagen ist in der Zeichnung nur skizziert; von den Symbolen der Evangelisten ist der Adler in Federzeichnung ausgeführt, der »sechsfüfsige« Löwe nur mit dem Stift angedeutet. »Drei Frauen« (die drei theologischen Tugenden: Liebe, Glaube, Hoffnung) tanzen an dem rechten Rad (V. 121 ff.), vier (V. 130 ff.) (die Kardinaltugenden: Gerechtigkeit, Tapferkeit, Klugheit, Mäfsigkeit) an dem linken. Hinter dem Wagen schreiten Lucas und Paulus. Dann folgen vier andere Greise («dann sah ich Viere von demüt'gem Anseh'n« V. 142), von denen in der Zeichnung einer eine Papstkrone, einer einen Kardinalshut und zwei weitere

Bischofsmützen tragen. (Die Figur an der Ecke oben ist zweimal skizziert; die ganze mit Silberstift angelegte Gruppe der hinter dem Wagen Schreitenden ist, ihrer flüchtigen Ausführung wegen, nicht überall klar.)

Wie die Bischofsmützen, Kardinalshut und Papstkrone der »Vier« hinter dem Wagen beweisen, schliefst sich Botticelli nicht der gangbaren Erklärung an, nach welcher diese »Vier« die Evangelisten bedeuten, sondern einigen Kommentatoren, welche in ihnen die Kirchenväter (Ambrosius, Augustinus, Gregor den Grofsen und Hieronymus) erblicken. (Durch die deutlichere Ausführung derselben Gruppe auf der Zeichnung zu Purgatorio XXX wird diese Auffassung Botticelli's vollends klar.)

Ganz rückwärts folgt der (mit Rücksicht auf seine apokalyptischen Visionen) schlummernd dargestellte Evangelist Johannes (V. 143—144). Unten am Rande der Zeichnung liest man:

chantand° 29.

XXX

(Dante's Begegnung mit Beatrice.) Als der Wagen der Kirche (vergl. Purg. XXIX), still steht, wenden sich die 24 Greise »Veni, sponsa de Libano« singend dem Wagen entgegen. Engel streuen eine Wolke von Blumen hernieder. Mitten in dem Blumenregen erhebt sich aus dem Wagen Beatrice in weifsem Schleier, mit dem Ölzweig bekränzt. (Dante will sich zu Virgil wenden, der jedoch verschwunden ist; auf der Zeichnung steht Statius an Dante's Seite.) Beatrice's eindringliche Rede an Dante.

Zwischen Dante und dem Zug der Kirche erblicken wir den Bach Eunoë, am linken Rade des Wagens die vier allegorischen Gestalten der Kardinaltugenden ihren Reigen aufführend, hinter dem Wagen Lucas und Paulus, die vier Kirchenväter und den in Schlummer versunkenen Evangelisten Johannes (vergl. Purg. XXIX). Die Flügel des Greifen, der den Wagen zieht, reichen in die sieben Streifen hinein, welche von den sieben Lichtern ausgehen, so dass der mittelste Streifen zwischen den Flügeln hindurchgeht (Purg. XXIX, V. 109 bis 111). (Nach dem Kommentar des Landino bedeutet der mittelste Streifen das Sakrament des Abendmahles.)

XXXI

(Der Zug der Kirche steht still. Beatrice's Rede zu Dante, in der sie ihm seine Schuld vorhält.)

Die Zeichnung Botticelli's illustriert wesentlich die von Vers 92 bis 133 geschilderten Vorgänge.

Beatrice tritt vor Dante hin und zieht ihn hinter sich in den Fluss, auf dessen diesseitigem Ufer er sich bisher befunden. Bis an das Kinn sinkt er in das Wasser, während sie »leicht wie ein Weberschiffchen« auf den Fluten steht. Beatrice öffnet ihre Arme und taucht Dante's Haupt unter das Wasser (V. 101).

Nahm dann heraus mich, und gebadet bot sie
Mich dar dem Reigen der vier schönen Frauen,
Und Jede deckte mich mit ihren Armen. (V. 103—105.)

In ihrem Reigen führen die »Vier« Dante zur Brust des Greifen (V. 113), »wo Beatrice stand uns zugewendet« (V. 114). Botticelli lässt sie indes, abweichend von den Worten des Gedichtes, im Wagen sitzen, als ob sie von hier aus ihre Worte (V. 115—118) an Dante, den die »Vier Frauen« umkreisen, richten würde.

Darauf treten die drei anderen Frauen (die drei theologischen Tugenden) vor, zu ihrem Gesange tanzend (V. 131—132). (Sie bitten Beatrice den Schleier abzunehmen.)

Die Scenerie des Bildes ist bei Botticelli, entsprechend dem Gange der Erzählung des Gedichtes, wesentlich dieselbe, wie die der Illustrationen zu Purgatorio XXIX und XXX. Die Mitte nimmt der Wagen der Kirche ein mit dem Greifen bespannt, dessen Flügel bis in die Streifen der sieben Lichter emporragen. Der Wagen ist von den Symbolen der vier Evangelisten umgeben, hinter dem Wagen finden wir die »Sieben« (Lucas und Paulus, die vier Kirchenväter und den Evangelisten Johannes). Einige von den Greisen, die vor dem Wagen mit Büchern in ihren erhobenen Händen einherschreiten, sind noch am linken Rande des Blattes sichtbar.

XXXII

Dante sieht, dass der Wagen der Kirche sich plötzlich nach rechts wendet. Er folgt mit Mathilde und Statius dem rechten Rade. Angekommen an dem Baume der Erkenntnis, verlässt Beatrice den Wagen. Sie setzt sich am Fuſse des Baumes auf die Erde nieder (V. 85 ff.), umgeben von den Trägern der sieben Leuchter. (Die Deichsel des Wagens wird vom Greifen an den Baum gebunden, V. 96).

Der Wagen verändert sich vor den Augen Dante's. Ein Adler erscheint in dem Baume, unter dem Beatrice sitzt, stöſst in den Wagen herab und verlässt ihn »von sich befiedert«; ein Fuchs drängt sich in das Innere des Wagens. Ein Drache kommt zwischen den Rädern aus der Erde hervor, und an allen Teilen des Wagens tauchen Häupter von Ungeheuern auf, drei, wie Rinder gehörnt,

Digitized by Google

auf der Deichsel, eines mit einem Horn an der Stirn an jeder Ecke. Auf dem Wagen haben eine Metze und ein Riese, der sie küsst, Platz genommen. (Allegorie auf den Zustand der Kirche.)

In den Lüften sieht man die (vierundzwanzig) Greise zwischen den Streifen der sieben Lichter nach oben entschwinden (V. 17—18).

Mehrfach erscheinen zwischen den Gruppen der Darstellung die Figuren des Dante und Statius.

XXXIII

(Am Schlusse des XXXII Gesanges verschwindet der umgestaltete Wagen der Kirche mit der Metze und dem Riesen im Dunkel des Waldes.)

Beatrice sitzt noch am Fufse des Baumes, umgeben von den »Drei« und den »Vier Frauen«. Die sieben Frauen singen. Auf Beatrice's Geheifs schreiten sie weiter, einen Zug bildend. (Beatrice's Gespräch mit Dante.) Sie gelangen an den Rand des Waldes zum Ufer des Baches Eunoë, der auf dem Gipfel des Berges entspringt, den das Purgatorio bildet. Auf Beatrice's Geheifs wird Dante von Mathilde geführt, um aus dem Wasser der Eunoë zu trinken, wohin sie Statius begleitet. Von dem heiligen Quell gestärkt und gereinigt, ist Dante vorbereitet für das Paradies:

Rein und bereit, zum Aufschwung nach den Sternen (V. 145).

PARADISO

I

In der diesem Gesange gewidmeten Komposition erblicken wir Dante, von Beatrice geführt, über die von der Eunoë durchströmten Gefilde zu den Sphären des Paradieses emporschweben. Der Schlussvers des letzten Gesanges des Purgatorio:

Rein und bereit, zum Aufschwung nach den Sternen,

die Verse 47 und 48 von Par. I, wie Beatrice, dem Adler gleich, in die Sonne schaut, und die Schilderung des blitzschnellen, den Gesetzen der Welt, in der sich Dante nun bewegt, entsprechenden Emporschwebens, das er selbst kaum bemerkt (V. 92, 93, 136—139), giebt dem Künstler das Motiv zu dem vorliegenden Blatte. (Vergl. auch Par. II, 22: »Beatrice sah empor und ich auf sie hin«.)

II

Gespräch Dante's mit Beatrice in der Sphäre des Mondes, von welcher sie wie von einer Wolke von Diamant umgeben werden. Für die Komposition sind namentlich die Verse 127 bis 136 maſsgebend gewesen.

III

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mondes. Dante sieht Gestalten, die, in schwachem Glanze erscheinend, von ihm für Spiegelbilder gehalten werden; er wendet seinen Kopf bald vor-, bald rückwärts, um die Ursache der vermeintlichen Spiegelung zu erforschen; der Künstler drückt dies dadurch aus,

Digitized by Google

dass er den Kopf doppelt zeichnet. Von Beatrice wird Dante belehrt, dass was er für Spiegelbilder ansieht, die Seelen solcher sind, die ein Gelübde gebrochen haben:

Und zu dem Schatten, der zumeist erfreut schien
Zu reden, wandt' ich mich hierauf (V. 34, 35).

Es ist die Nonne Piccarda. Dante's Gespräch mit dieser.

IV

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mondes. Man sieht umherschwebende Gestalten von Seligen, vergl. Par. III. In Dante's Mienen liest Beatrice die Zweifel, die ihn bewegen: ob das Verdienst des guten Willens durch fremde Gewalt beeinträchtigt werden könne, und ob die Meinung Plato's richtig sei, dass die Seele zu dem Stern zurückkehre, von dem sie ausgegangen. Beatrice zu Dante gewendet, klärt ihn darüber auf.

V

Beatrice erglänzt immer mehr und mehr. (Schluss des IV Gesanges.) Sie verneint Dante's Frage, ob ein unerfüllt gebliebenes Gelübde durch eine andere That erstattet werden könne.

VI

Im späteren Teile des V Gesanges wird erzählt, wie Dante und Beatrice zur Sphäre des zweiten Planeten, Merkur, emporsteigen. Unser Blatt bezieht sich augenscheinlich auf die Verse Par. V, 91 ff.:

Und also, wie ein Pfeil, der in den Zielpunkt
Hineintrifft, ehe ruhig ist die Sehne,
Fuhren empor wir zu dem zweiten Reiche.
Hier aber sah ich meine Frau so heiter,
Indem in dieses Himmelslicht sie einging,
Dass der Planet davon noch lichter wurde.

Dante sieht Tausende leuchtender Geister erglänzen wie Fische im Fischteich. Der VI Gesang, der das Gespräch erzählt, das Dante mit einem der Lichtgeister, Kaiser Justinian, führt, bot dem Künstler keinen bestimmten darstellbaren Inhalt.

VII

Dante und Beatrice weilen noch in der mit leuchtenden Geistern erfüllten Sphäre des Merkur. Dante's neue Zweifel und Gespräch mit Beatrice.

VIII

Dante und Beatrice sind in die Sphäre des dritten Himmels, die des Planeten Venus, emporgestiegen. Es umkreisen sie in raschem Flug die leuchtenden Geister. (Dante's Gespräch mit Karl Martell, Sohn Karls II von Neapel.)

IX

Dante und Beatrice in der Sphäre der Venus. (Ein Lichtgeist nähert sich Dante und will mit ihm sprechen.) Unser Bild illustriert wohl die Verse 16 ff.:

Die Augen Beatricens, fest gerichtet
Auf mich, versicherten, sowie vorher, mich
Willkommener Gewährung meines Wunsches.

X

Dante und Beatrice gelangen in die Sphäre der Sonne. Die Zeichnung hält sich an die Verse 52 bis 59:

Und also Beatrice: »Danke, danke
Der Engel Sonne, welche dich zu dieser
Sichtbaren aufwärts hob durch ihre Gnade!«
Sterbliches Herz war niemals so bereitet
Zur Andacht . . . . . .
. . . . . .
Als ich geworden nach denselben Worten.

XI

Dante und Beatrice in der Sphäre der Sonne. Bei dem Entwurfe der Komposition — die vielleicht, ebenso wie die zunächst folgenden, nur teilweise durch-

geführt ist — mag Botticelli als Motiv der Darstellung der Anfang des Gesanges vorgeschwebt haben, in welchem Dante seine Genugthuung ausspricht, dass er, dem Treiben der Welt entrückt, mit Beatrice im Himmel weilen darf (V. 1—12). Darauf scheint die Gebärde Dante's zu deuten. (Thomas von Aquino spricht mit Dante.)

XII

Dante und Beatrice in der Sphäre der Sonne. Die Komposition des Blattes war wahrscheinlich ebenfalls zu weiterer Ausführung geplant, doch sind nur die Figuren von Dante und Beatrice vollendet. Dante sieht sich von Kreisen von Seligen umgeben, die einem Regenbogen gleichen. (Der Franziskaner Bonaventura verkündet das Lob des heiligen Dominikus.)

XIII

Dante und Beatrice in der Sphäre der Sonne. Die (dem Regenbogen gleichenden, vergl. Par. XI und XII) Kreise schwingen sich, je zwei in entgegengesetzter Richtung, um Dante. (Thomas von Aquino spricht zu Dante.)

XIV

Das Blatt stellt den zweiten Teil des Gesanges (von Vers 67) an dar. Dante und Beatrice erheben sich zu einer höheren Sphäre, der des Mars. Die Wirkung der Lichterscheinung, welche Dante erblickt, und des Gesanges zum Lobe Christi, den er hört, versucht der Künstler in den Mienen und Gebärden des Dichters zum Ausdruck zu bringen.

XV

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mars. Staunend erblickt Dante einen Lichtgeist, der mit glänzender Erscheinung emporschiefst. Es ist der Geist seines Ahnherrn Cacciaguida. (Erzählung Cacciaguida's von seinem Leben und dem Florenz der alten Zeit.)

Digitized by Google

XVI

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mars. Eine Anwandlung von Stolz auf seine Ahnen befällt Dante bei der Rede seines Vorfahren Cacciaguida (s. Par. XV). Beatrice tritt mit leisem Tadel lächelnd zur Seite (V. 10—16): diesen Moment hält Botticelli in seinem Bilde fest.

(Cacciaguida fährt in der Schilderung der alten Geschlechter von Florenz fort.)

XVII

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mars, im Gespräch mit Cacciaguida. (Vergl. das Vorhergehende.) Dante hegt den Wunsch, sein künftiges Schicksal von Cacciaguida zu erfahren. Beatrice ermuntert ihn, diesem Verlangen Worte zu leihen. (Weissagung Cacciaguida's von den künftigen Schicksalen Dante's.)

XVIII

Dante und Beatrice erheben sich in die sechste Sphäre, die des Jupiter. Die Halbfiguren Dante's und Beatrice's am Unterrande des Kreises, durch welchen die sechste Sphäre, zu der sie sich nun erheben, angedeutet ist, illustrieren wohl Vers 19—21:

Besiegend mich mit eines Lächelns Lichte,
Sprach sie: »Nun wende dich und höre, weil ja
Nicht blofs in meinen Augen Paradies ist.«

Die andere Gruppe in ganzen Figuren bezieht sich auf den folgenden Teil des Gesanges etwa von Vers 70 an. Dante sieht eine Erscheinung von Lichtern, die sich zu Buchstaben und Worten (Diligite justiciam qui judicatis terram) und zur Gestalt eines Adlers aneinanderreihen.

Am Unterrande des Blattes stehen (halb durchschnitten) die Anfangsworte des Gesanges:

18 gia si ghodeuaso . .
(Già si godeva solo)

XIX

Dante und Beatrice in der Sphäre des Jupiter. (Der flammende Adler redet zu Dante von den ungerechten Herrschern der Gegenwart).

Die Zeichnung ist weniger als die zunächst vorhergehenden Blätter durchgeführt.

XX

Dante und Beatrice in der Sphäre des Jupiter. Dante lauscht dem Chorgesang der Seligen und der weiteren Rede des flammenden Adlers.

Am Unterrande die Anfangsworte des Gesanges:

quando cholui 20
(Quando colui)

XXI

Dante und Beatrice sind in die siebente himmlische Sphäre gelangt, die des Saturn. Beatrice lächelt nicht mehr Dante zu, wie früher, denn ihre Schönheit, die sich in jeder höheren Sphäre steigert, würde Dante mit seinem menschlichen Auge jetzt nicht mehr zu ertragen vermögen (V. 1—12). Dies scheint die ernste zu Dante hingewendete Miene Beatrice's anzudeuten. Dante sieht eine Leiter so hoch aufgerichtet, dass sein Blick ihr nicht folgen kann; die himmlischen Lichter schwärmen durcheinander, den Krähen gleich bei Tagesanbruch. Die Lichter sind in Gestalt von geflügelten Genien dargestellt, die in buntem Reigen nach allen Richtungen streifen und zwischen den Sprossen der Leiter auf- und abwärts steigen. Am oberen Teil der Leiter sieht man noch einmal die Gestalt Dante's emporschwebend, im Arme der nach oben deutenden Beatrice. Diese letztere Gruppe war schon ziemlich ausgeführt, ist aber nachträglich wohl vom Künstler selbst durch Radieren teilweise entfernt worden, doch bleiben noch Spuren genug übrig, um ihre Gestaltung zu erkennen. Aus dem XXI Gesange selbst findet die emporsteigende Gruppe keine Erklärung, wohl aber kann angenommen werden, dass Botticelli die Absicht hatte, hier schon in den folgenden Gesang hinübergreifend, den Aufflug zum achten Himmel darzustellen, dass er diesen Plan aber nachträglich wieder aufgab. (Vergl. die entsprechende Komposition zum folgenden XXII Gesang des Paradiso.)

XXII

Am Schlusse des XXI Gesanges wird erzählt, wie Dante plötzlich einen lauten Schrei hört, der ihn wie Donner betäubt.

Die untere Gruppe unserer Zeichnung vergegenwärtigt die Verse 1 bis 7:

Bewältigt von Erstaunen, wandt' ich hin mich
Zu meiner Führerin, gleichwie ein Kindlein
Stets Hülfe sucht, wo es am meisten trauet:
Und Jene, wie die Mutter, welche eilig
Zuspricht dem bleichen, atemlosen Kinde
Mit ihrer Stimme, die es sonst beruhigt,
Sagte zu mir: »Weisst du dich nicht im Himmel?«

Beatrice erklärt Dante dieses Rufen als einen Schrei um Rache und zieht ihn auf der Leiter (vergl. Par. XXI) mit sich empor (V. 100—101). In raschem Fluge steigen sie zum achten Himmel, der Sphäre der Fixsterne, aufwärts. (Beatrice fordert Dante auf durch die sieben Sphären zurückzublicken und die Entfernung zu ermessen, die er von der nun winzig klein erscheinenden Erde bis hierher zurückgelegt hat.)

XXIII

Dante und Beatrice in der Sphäre des Fixsternenhimmels. Tausende seliger Geister kreisen als Flammen um die Leuchte Christi, die als Sonne am mittäglichen Himmel strahlt (V. 94 ff.). Aus den Gesichten, die der Gesang erzählt, greift Botticelli nur diesen Moment heraus. Zu den Füfsen Dante's und Beatrice's sieht man, mit dem Stifte leicht skizziert, die Sternbilder der Zwillinge und des Stieres (vergl. Par. XXII, V. 110—111).

XXIV

Dante und Beatrice in der Sphäre des Fixsternenhimmels. Christus leuchtet als Sonne am mittäglichen Himmel; die seligen Geister kreisen um diese Sonne von der sie ihr Licht empfangen, wie um einen festen Pol (vergl. auch Par. XXIII). Unser Bild scheint die Anfangsverse des Gesanges anzudeuten, in welchen Beatrice die seligen Geister bittet, Dante's Sehnsucht nach Erkenntnis zu stillen. (Petrus kommt der Bitte nach und prüft Dante's Glauben.)

Über den Häuptern Beatrice's und Dante's schwebt die Flamme des h. Petrus, bezeichnet als »Piero«.

XXV

Dante und Beatrice in der Sphäre des Fixsternenhimmels. Die seligen Flammen kreisen um die Sonne Christi. Nachdem (Gesang XXIV) Petrus zu Dante gesprochen, bewegt sich eines aus der Schaar der Lichter ihm entgegen, es ist der Apostel Jacobus. Beatrice spricht zu Dante (V. 17—18):

. . . Schaue, schau . . ., da ist der Freiherr,
Um den man d'runten wallet nach Galizien.

(Nach Compostella in Galizien zum Grabe des heiligen Jacobus.)

Diese Verse liegen unserer Komposition zu Grunde.

Über dem Haupte Dante's stehen drei Flammen: »Piero«, »Giovanni«, »Jachopo«.

XXVI

Dante und Beatrice im Fixsternenhimmel (vergl. das Vorhergehende). Dante ist vom Lichte des Johannes so geblendet, dass er seine Sehkraft zu verlieren meint. Doch bezieht sich unser Blatt wohl nicht auf diese Stelle, sondern vielmehr auf die Verse 70—76. Nachdem Dante seine Rede über das Endziel der Liebe zu Gott geendet, gewinnt er die Kraft seiner Augen verschärft wieder:

Und wie bei scharfem Lichtschein man vom Schlafe
Erwacht, indem des Sehens Geist zurückeilt
Zum Glanze, der von Hülle dringt zu Hülle,
Und den Erwachten, was er sieht, erschrecket, —
So wirr macht ihn sein plötzliches Erwachen —
Bis dass die Urteilskraft ihm wieder beisteht:
So scheuchte jedes Stäubchen von den Augen.

(Beatrice belehrt ihn, dass das vierte Licht, welches sich ihm nun nähert, der Urvater Adam sei.)

Zu den Häuptern Dante's und Beatrice's sind auf der Zeichnung vier Flammen sichtbar mit den Beischriften: »Piero«, »Giovanni«, »Jachopo« und »Adamo«.

XXVII

(Dante und Beatrice weilen im Fixsternenhimmel. Petrus spricht zürnend über den Zustand der Kirche.)

Nachdem die Flammen der seligen Geister entschwebt sind, fordert Beatrice Dante auf, den Blick zu senken, um den Aufschwung zu erkennen, seitdem er das letzte Mal hinabgesehen (Par. XXII). Dante sieht die Entfernung, welche er zurückgelegt und einen Teil der von der Sonne beleuchteten Erde. Aus dem Sternbild der Zwillinge (Castor und Pollux, »Leda's Kinder«, V. 98) heben sich nun Dante und Beatrice zu dem letzen der Himmel empor (V. 99).

XXVIII

Dante und Beatrice in der höchsten Himmelssphäre. Dante sieht einen leuchtenden Punkt und neun Lichtringe mit Schnelligkeit um ihn kreisen; die glänzendsten, sind die dem Mittelpunkte nächsten. Beatrice erklärt ihm die Erscheinung: Die neun Lichtkreise sind die neun Ordnungen der Engel, welche die Gottheit umgeben. Entsprechend der Dreieinigkeit sind die Engel in drei Hierarchien geteilt und jede Hierarchie in drei Ordnungen. Zunächst der Gottheit

ist die Hierarchie der Cherubini, Seraphini und Troni; dann folgt die der Dominazioni, Virtudi und Podestadi; zuunterst die der Principati, Archangeli und Angeli.

Wohl auf Grund der von Dante selbst im Convivio (II 6) gegebenen Schilderung der Hierarchien und Ordnungen der Engel (deren Namen übrigens hier vnn den Benennungen der Commedia abweichen) versucht Botticelli sie durch verschiedene Attribute zu unterscheiden. So tragen die Engel der obersten Hierarchie, welche nach dem Convivio (a. a. O.) der Allmacht Gottes entspricht, Ringe (Symbol des Weltalls?), Fahnen und Schilde. Der ersten Reihe in der mittleren Hierarchie, welche die Weisheit des Erlösers symbolisiert, hat Botticelli Stab und Apfel in die Hände gegeben, vielleicht als Symbol der Herrschaft Christi über die Welt; weniger deutlich sind die weiter folgenden Reihen gekennzeichnet. (Die dritte Hierarchie entspricht den Gaben des heiligen Geistes.)

In der Mitte sehen wir Dante in Anschauung der Engelglorie versunken und neben ihm, nach oben deutend, Beatrice.

Einer der »Angeli« der untersten Reihe trägt ein Täfelchen mit dem in kleinen Zügen geschriebenen Namen des Künstlers: Sandro di Mariano. (Vergl. oben Seite 8.)

Beischriften rechts am äufsersten Rande des Pergamentblattes von der Hand Botticelli's geben die Ordnung der Engel an. Durch Beschneiden des Blattes sind die Endbuchstaben weggefallen. Diese Beischriften lauten: zu oberst, den Sitz der Gottheit andeutend, trinit(a) die Dreieinigkeit, dann

cherub(ini)
serafi(ni)
tron(i)
domin(azioni)
virtut(es)
podest(adi)
princ(ipati)
arch(angeli)
ang(eli).

XXIX

Dante und Beatrice in der obersten Sphäre des Himmels, wo die Engel im Lichtkreise die Gottheit umgeben. Beatrice belehrt Dante über das Wesen der Schöpfung, die Natur und Zahl der Engel.

Digitized by Google

XXX

Dante und Beatrice sind in das Empyreum, den Himmel des reinen Lichtes gelangt. Der Zeichnung liegen vornehmlich die Verse 61 ff. zu Grunde. Dante sieht einen Lichtstrom, dessen Ufer wundersame Frühlingsblumen umsäumen. »Lebendige Funken«, die der Künstler als geflügelte Genien bildet, steigen aus dem Flusse und senken sich in die Blumen am Ufer, um wie berauscht von den Düften wieder in den Fluss hinabzutauchen; sobald einer sinkt, erhebt sich ein anderer.

XXXI

Ohne Zeichnung.

XXXII

Am Schlusse des XXX Gesanges wird erzählt wie Dante die Heerschaaren der Seligen zu einer himmlischen Rose von unermesslichem Umfang geordnet sieht. Beatrice ist verschwunden, um ihren Platz in der Himmelsrose einzunehmen; an ihrer Stelle spricht der h. Bernhard zu Dante. Dasselbe Bild beherrscht die Vorstellung des XXXI und des vorliegenden Gesanges. Von der Zeichnung zu diesem letzteren, die offenbar als figurenreiche Komposition geplant war, sind nur die Gestalten Christi und der Maria in kleinem Mafsstabe mit der Feder hingeworfen, in Anlehnung an Paradiso XXXI, Vers 115 ff.:

. . schau die Kreis' empor zum allerfernsten,
Bis dass die Königin du sitzen siehest,
Der untertan dies Reich ist und ergeben.

Die schwebende Gestalt dürfen wir als Engel Gabriel deuten. (V. 112—113.)

Die zwei letzten Pergamentblätter tragen keine Zeichnung.

DIE KUPFERSTICHE

DER

FLORENTINER DANTE-AUSGABE

VON 1481

Digitized by Google

INFERNO I.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG BERLIN
1884—1891.

Digitized by Google

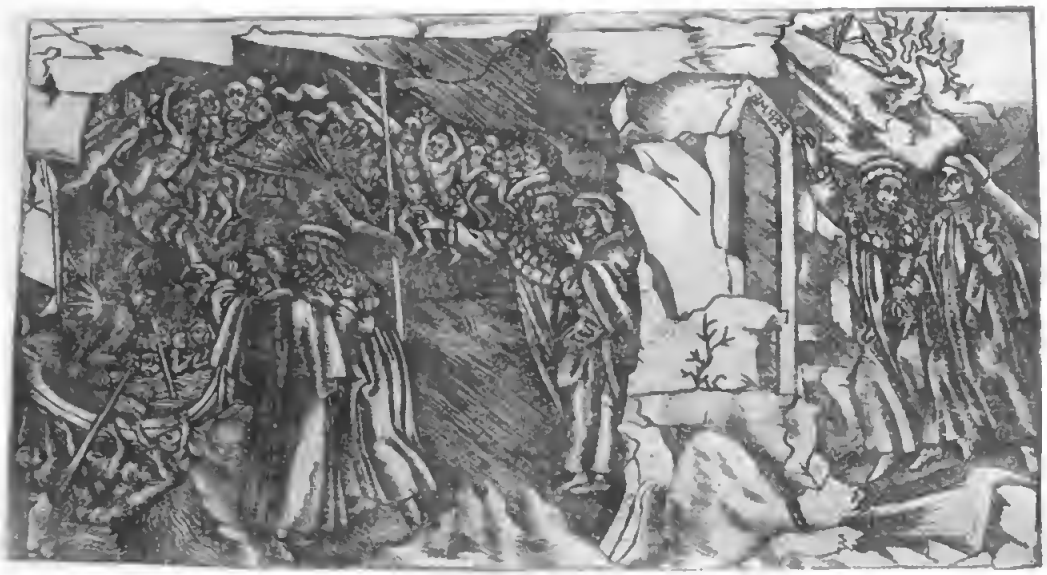
PERME

INFERNO [illegible]

[illegible]

[illegible]

Digitized by Google



INFERNO A

GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

Digitized by Google

INFERNO VI

INFERNO [illegible]

[illegible]

Digitized by Google

INFERNO IX.

G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.
1874–1877.

Digitized by Google

INFERNO

INFERNO XII

L. GEOTUSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN TERLIN

Digitized by Google

INFERNO XIV

GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

Digitized by Google

INFERNO XXIII

Digitized by Google

INFERNO XVIII

GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

Digitized by Google

INFERNO XIX.

J. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

DIE ACHT HANDZEICHNUNGEN

DES

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE

IM

VATIKAN.

DIE ACHT HANDZEICHNUNGEN

DES

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE

IM

VATIKAN.

EIN SUPPLEMENT

ZU DEM

CODEX IM KGL. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. JOSEF STRZYGOWSKI.

BERLIN,
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1887.

Digitized by Google

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
27 MAY 1944
OF OXFORD

Digitized by Google

Die auf dem kgl. Kupferstichkabinette zu Berlin befindliche Sammlung von 84 Handzeichnungen Sandro Botticellis zu Dantes Commedia ist nicht vollständig. Zum Purgatorio und Paradiso zwar fehlt kein Blatt, im Inferno aber war der Verlust der Illustrationen zu 15 Gesängen zu beklagen. Sieben derselben nun, zu welchen als achte die kostbare Gesamtdarstellung der Hölle kommt, haben sich in der vatikanischen Bibliothek (Reg. lat. 1896 fol. 97—103) wiedergefunden.[1]) Ich lege dieselben hier in photographischen Reproduktionen in der Grösse des Originals vor. Da die Verlagsbuchhandlung auch die Berliner Publikation besorgt, so schliesst sich meine Ausgabe vollständig der letztern an, so dass es, wie ich hoffe, leicht sein wird, sie in jene den Grundstock bildende Kollektion einzuordnen.

In der Berliner Sammlung fehlt der Anfang des Inferno: sie beginnt mit der Illustration zum achten Gesange, dann aber kommt eine grosse Lücke und die eigentliche ununterbrochene Folge der Blatter setzt erst mit dem siebzehnten Gesange ein. In der vatikanischen Bibliothek haben wir in erster Linie den Anfang des Inferno und damit des ganzen Werkes: die Gesamtdarstellung der Hölle und die Illustration zum ersten Gesange. Dann bleibt die eine Lücke bis zum achten Gesange offen und erst die zweite wird teilweise ergänzt durch die Illustrationen zum neunten und zehnten, zwolften und dreizehnten, funfzehnten und sechzehnten Gesange. Somit fehlen nun noch die Illustrationen zum zweiten bis siebenten und die zum elften und vierzehnten Gesange, also im ganzen noch acht Blatter. — Die Gesamtdarstellung der Hölle ausgenommen, müssen die vatikanischen Blätter vor 1481 entstanden sein, wenigstens in der Skizze. Denn, wie wir sehen werden sind die in einigen Exemplaren der Florentiner Dante-Ausgabe v. J. 1481 mit dem Kommentare des Christoforo Landino enthaltenen 19 Stiche des Baccio Baldini zu den ersten Gesangen des Inferno nichts anderes, als Verkürzungen der Botticellischen Kompositionen. In der weiteren Geschichte unserer Blatter steht, so weit sich dies bis jetzt von meiner Seite hat bestimmen lassen, fest, dass sie i. J. 1689 aus dem Besitze der Königin Christine von Schweden in den des Vatikan übergegangen sind. Aus dem einzigen Inventar, das nach de Rossi[2]) kurze Zeit nach Erwerb dieser Bibliothek angefertigt wurde, ergibt sich, dass schon damals nicht mehr als unsere sieben Blatt vorhanden und mit den übrigen Fascikeln[3]) unserer Miscellaneen Handschrift, die aber erst unter Pio Nono gebunden wurde, vereinigt waren. Der gesamte Codex muss somit vor 1689 geteilt worden sein. Für die Berliner

[1]) Vgl. meinen Fundbericht im Beiblatt der Lützowschen Zeitschrift 1886 p. 466 ff.
[2]) La biblioteca della sede apostolica, Roma 1884 p. 8.
[3]) Über diese siehe Bethmann in Pertz' Archiv am betreffenden Orte.

Sammlung ist bis jetzt so viel veroffentlicht, dass sie sich wie die Kollationirung des Francesco Molini beweist, i. J. 1803 schon in ihrem heutigen Zustande befand. Aber es lässt sieh aus der Art des Zusammenhanges der vatikanischen Blätter mit Wahrscheinlichkeit auf die Art und Weise der Lostrennung schliessen. Während nämlich die Pergamentblätter in Berlin einzeln auf Papierfalze gesetzt waren, sind die vatikanischen in drei ganzen Bogen und einem losen Blatte erhalten. Und da die Illustration zum neunten Gesange auf einen Bogen gesetzt ist mit der des sechzehnten, die des zehnten mit der des fünfzehnten und die des zwölften mit der des dreizehnten Gesanges, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass die Blätter ursprünglich in Lagen von vier Bogen gebunden waren. Dann hätten wir im Vatikan drei Bogen des zweiten Quaternio, vom ersten dagegen nur ein Blatt und zwar das erste, da es auf der Vorderseite die Gesamtdarstellung der Hölle, auf der Rückseite aber die Illustration zum ersten Gesange zeigt. Ein anderes Blatt vom ersten Quaternio befindet sich in Berlin. Es enthält den Text zum siebenten und die Illustration zum achten Gesange. Demnach müssen diese beiden Blätter, das Vatikanische und das Berliner, wenn die Annahme der Quaternionenanordnung richtig ist, ursprünglich den ersten Bogen der ersten Lage gebildet haben. Der zweite, dritte und vierte Bogen dieses Quaternio ist bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden worden, ebenso der dritte Bogen der zweiten Lage. Wenn wir nun von dem einen Blatte in Berlin absehen, so fehlen dort gerade die beiden ersten Quaternionen mit den Illustrationen vom ersten bis sechzehnten Gesange. Darnach scheint es wahrscheinlich, dass bei der ersten Trennung die beiden ersten Lagen losgelöst wurden. Zur Frage, wie dann die zweite Hälfte des ersten Bogens nach Berlin kommen konnte, lässt sich bemerken, das sich das erste, resp. das Titelblatt, welches, wie wir sehen werden, stark abgenutzt ist, bei fortwährendem Umlegen leicht von dem Bande losgelöst haben mag, wobei natürlich das korrespondirende d. i. das Berliner Blatt zum achten Gesange herausfiel und sein Fehlen bei der spateren Trennung übersehen wurde. Wenn sich somit die erste Teilung der Handschrift auf bestimmte Partien bezog, so scheint es leider, dass die weiteren Lostrennungen eine Folge der Verwahrlosung des ersten kleineren Teiles sind. Entweder ein Bogen um den andern, oder zuerst die drei auf einander folgenden und dann der vierte einzelne scheinen mit der Zeit abhanden gekommen zu sein, so dass für ihre Wiederauffindung nur wenig Hoffnung ist.

Was das Äussere der Vatikanischen Blatter anbelangt, so stimmen sie in der Qualität des Pergamentes und den Massen genau mit denjenigen aus der Hamilton Sammlung überein und es wird den photographischen Reproduktionen gegenüber nicht nötig sein die in meinem Fundberichte gegebenen Einzelheiten zu wiederholen. Aus der Anbringung der Illustration zum ersten Gesange auf der Rückseite des Titelblattes und der folgenden Anordnung von Text und Zeichnung auf den einzelnen Bogen ergiebt sich, dass man bei aufgeschlagenem Bande, stets links resp. oben die Illustration, rechts resp. unten den zugehorigen Text vor Augen hatte. Der letztere unterscheidet sich in nichts von der Art desjenigen in Berlin. Er ist der Langseite der Blätter nach in vier Kolumnen geschrieben, die in der Art vorliiniert sind, dass sie beiderseits durch einen Doppelzug geschieden und

horizontal in Abständen von ca. $^3/_4$ cm. vorgeritzt sind. Die erste Terzine ist etwas eingerückt, doch springt ihr Anfangsbuchstabe nicht vor, wie dies bei den folgenden Strophen der Fall ist. Die Schrift selbst zeigt die schönen, deutlichen Formen des Quattrocento. Die Buchstaben sind ca. $^1/_4$, die Initialen ca. $^1/_2$ cm. hoch.

Was ich den Reproduktionen der Vatikanischen Blätter nun noch beizufügen mich veranlasst sehe, will nichts weiter sein, als ein bescheidener Begleiter, der dem Beschauer das sagt, was bei der Reproduktion vom Originale verloren gegangen ist und Fragen zu beantworten sucht, die sich bei der Betrachtung von selbst aufdrängen. Von dem Gedanken einen Kommentar zu den einzelnen Zeichnungen zu liefern, bin ich beim ersten praktischen Versuche glücklicherweise sofort abgekommen. Denn als ich zu dem Zwecke, die Zeichnung vor mir den zugehörigen Gesang eifrig vergleichend durchlas, da kam es auch nicht zu einem Zuge, der zu Notizen bereit liegenden Rechten. Vielmehr machte sich schon nach wenigen Proben die bessere Einsicht geltend, dass die Auffassung Dantes durch Botticelli keines Kommentares bedürfe und dass beide sehr an ihrem Reize verlieren würden, wenn ein Dritter zwischen sie träte. Wer Hogarths Sittenbilder studiert und über die Bedeutung eines Gegenstandes im Unklaren ist, sucht bei Lichtenberg Aufklärung. So scheint es mir wird man bei Lektüre Dantes in Zukunft zum Botticelli greifen, um sich über die äusseren Umstände der Handlung klar zu werden. Seine Illustrationen sind der wortgetreue, bildnerische Ausdruck der Dichtung. Die grossartig plastische Darstellung in Dantes Versen und Botticellis treues Studium und naive Wiedergabe derselben, machen es erklärlich, wenn man vor diesen Kompositionen in Zweifel kommt, ob der Dichter oder der Künstler mehr den Ruhm grösserer Deutlichkeit und Einfachheit verdient. In den Illustrationen zu den einzelnen Gesängen wird man mit bewunderungswürdiger Genauigkeit die Lokalität und den vom Gesange vorgeschriebenen Weg der Wanderer ausgeführt finden, zu Ungunsten sogar der künstlerischen Konzeption: es fehlt diesen Bildern zumeist an Raum und Perspektive. Aber was dadurch an malerischer Wirkung verloren gegangen ist, ersetzt uns reichlich die geistreiche Komposition einzelner Blätter, die phantasievolle Durchbildung der einzelnen Formen. Das nun, was Dante da und dort gelegentlich über den Aufbau der Hölle sagt, hat Botticelli in einer Gesamtdarstellung vereinigt. Sie ist die Übersichtskarte zu 34 Spezialplänen, der Kitt, welcher die losen Blätter verbindet, Zusammenhang und die richtige Vorstellung von ihrer Einordnung in das Ganze unter sie bringt. Dieses Gesamtbild nun, scheint mir gegenüber den Einzelillustrationen Zug für Zug einer Verdeutlichung zu bedürfen. Denn fürs erste ist die ganze Darstellung in demselben im Verhältnis kleinen Raum der Einzelbilder ausgeführt. Dazu gesellt sich, dass gerade dieses Blatt den ganzen Band von Botticellis Danteillustrationen eröffnet hat, weshalb es nicht wenig abgenutzt, zerknittert und beschmutzt ist. Endlich trägt auch noch die Reproduktion ein gut Teil zur stellenweisen Undeutlichkeit bei, da das Blatt ganz in Farben ausgeführt ist, die Photographie aber bekanntlich einzelne Farben in ihrer Lichtwirkung verkehrt wiedergibt und dadurch das Ganze unklarer macht. Daher dürfte ein genaueres Eingehen auf dieses Blatt notwendig sein. Und an diesen Giro durch das Gesamtbild schliessen sich bei gleichzeitiger

Berücksichtigung der Einzelillustrationen zwei naheliegende Aufgaben. Wir haben konstatiert, dass gleich am Anfange noch sechs und im zweiten Quaternio noch zwei Blätter fehlen. Bei Betrachtung des Gesamtbildes nun wird sich bald herausstellen, dass uns gerade für diese fehlenden Blätter die Gesamtdarstellung einen wertvollen Ersatz bietet und wir uns mit Zuhülfenahme eines zweiten Kunstwerkes bis zu einem gewissen Grade eine Vorstellung von den verlorenen Blättern machen können. Und dieses zweite Hülfsmittel sind die Baccio Baldinischen Stiche, welche wie seit jeher angenommen wurde mit Benutzung Botticellis angefertigt sind. So konzentriert sich die nachfolgende Betrachtung hauptsächlich um das Gesamtbild. Was die Einzelillustrationen anbetrifft, so beschranke ich mich auf die Angabe dessen, was im Originale deutlicher hervortritt, als in der Reproduktion. Nur bei denjenigen Blättern, wo sich der Vergleich mit den Baldinischen Stichen nicht schon bei Betrachtung des Gesamtbildes ergeben hat, werde ich auch diesen Gesichtspunkt ins Auge fassen, um zum Schlusse zu einem Urteile über den Grad der Abhangigkeit des Stechers zu gelangen.

Denken wir uns den Band des Botticellischen Dante in seiner ursprünglichen Fassung: ein stattliches Buch in Folio, das uns da vorgelegt wird. Es in gewohnter Weise öffnend würden wir zuerst auf die Gesamtillustration zur Hölle stossen. Um sie betrachten zu können, müssten wir den Pergamentband umkehren, so zwar, dass die Breitseite uns zugewendet ist. Das Blatt fesselt uns und wir bleiben gleich zu genaueren Studien bei ihm stehen. Man merkt seinem Zustande an, dass es einst viel besehen und oft umgeschlagen worden sein muss, denn das Pergament zeigt eine ehrwürdige, dunkel gelbe Farbe und ist, eine Folge der wohl nicht immer zarten Behandlung, nach allen Richtungen hin stark zerknittert, gebrochen und vielfach beschmutzt. Trotzdem kann die Erhaltung des Bildes selbst keine schlechte genannt werden. Wir werden finden, dass es in einem besseren Zustande ist, als die Federzeichnung der Rückseite, indem wenigstens die Oberfläche des Pergamentes überall intakt geblieben ist, dank vielleicht den darüber gelegten, mit einem leicht lösbaren Bindemittel gemischten Wasserfarben, in denen das Bild ausgeführt ist. Die Farben selbst sind allerdings etwas verblasst und sogar hie und da abgesprungen, bisher aber noch an keiner Stelle in grösseren Dimensionen. Den Rand des Blattes umzieht ein schmaler Goldrahmen, den ein Blattornament ziert. Die Darstellung greift oben und unten über diesen Rahmen heraus.

Die Tre- und Quattrocentisten haben sich, soweit sie auf Dante zurückgehen, in ihren Höllendarstellungen begnügt die einzelnen Höllenstrafen in verschiedenen, um den Lucifer gruppierten Kompartimenten darzustellen, ohne dass sie auch das Ganze im Danteschen Sinne zu gestalten suchten. Im sechzehnten Jahrhundert begegnet uns in den Stichen der Venezianer Dante-Ausgaben von 1544 ff. die Darstellung der Hölle als Ganzes aus der Vogelperspektive gesehen, also bestehend aus konzentrischen Kreisen, von denen stets derjenige in den Vordergrund tritt, dessen Bestimmung eben im Gesange beschrieben wird. Botticelli nimmt eine vermittelnde Stellung ein. Nach der Danteschen Darstellung ist die Hölle ein sich nach unten verjüngender Trichter. Botticelli führt einen vertikalen Schnitt durch dessen Spitze, so dass sich vor uns ein halber Kegelmantel

öffnet. In immer enger werdenden Terrassen vertieft sich derselbe von der Oberfläche der Erde bis zu ihrem Mittelpunkte. Mächtige Felsmassen, braun über dem bisweilen hervortretenden Pergamentgrunde mit dunklen Schatten und weissen, an markanten Stellen goldenen Lichtern modellirt, bilden die Wände des Trichters. In zwei Dingen folgte der Künstler nicht streng den Vorschriften der Commedia: er gab dem Raume eine passende Beleuchtung und liess die Reisenden den Weg in einer Weise machen, wie er in sein Bild am besten passte. Während nämlich die Hölle in der Dichtung gedacht ist als ein sternenloser, von ewig schwarzen Lüften erfüllter Raum, der unter der Erdoberfläche liegt, erlaubte sich Botticelli dieselbe oben offen zu denken, so dass er sie in bestimmter Beleuchtung darstellen konnte. Das Licht fällt schräg von links oben und zwar von vorn ein, dringt bis ungefähr in die Mitte des Trichters, verliert aber dann seine Kraft, so dass die untere Hälfte in ein gleichmassiges Dunkel gehüllt erscheint. Dieser Beleuchtungseffekt sowohl, durch den die rechte Hälfte des Bildes schärfer hervortritt, als, dass er den Halbkreis auf der linken Seite ein klein wenig mehr vorspringen liess, so dass sowohl die horizontalen, wie die vertikalen Massen auf dieser Seite vom Standpunkte des Beschauers aus mehr verkürzt erscheinen, haben ihren bestimmten Grund. Beides sind Finessen, die der Künstler anwandte, um eine durch das Nichtentsprechen des gegebenen Raumes gegenüber den Forderungen der Dichtung bedingte Unregelmässigkeit in der Komposition zu parallelisieren, für das Auge erträglich zu machen. Das ist ihm bis zu einem gewissen Grade auch geglückt. Der unbefangen vor das Bild Hintretende hat durchaus den Eindruck gleichmässiger Rundung des Trichters. Und doch wird man genauer hinsehend oder den kompositionellen Gesichtspunkt ins Auge fassend, sofort bemerken, dass die linke Hälfte des Kreisausschnittes viel stärker nach abwarts gezogen ist, als die rechte, so dass, erst einmal aufmerksam geworden, eine ziemlich unschöne Verkürzung der linken Seite hervortritt. Der Kunstler war gezwungen sie vorzunehmen, um Raum für die Vorhölle zu bekommen. Doch wird man zugestehen müssen, dass er diesen Nachteil der Komposition geschickt und nach Möglichkeit auszugleichen suchte. Dabei war von Wichtigkeit, wo er sich den Standpunkt des Beschauers dachte. Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint die Komposition nicht einheitlich. Am besten entspricht dem Ganzen noch den Beschauer auf der linken Seite des vorderen Höllenrandes zu denken, etwa in der Art, wie wenn man sich im Kolosseum in der Höhe des obersten Mauerkranzes und an einem Punkte denkt, von dem aus der heute noch vollständig stehen gebliebene Teil, in kleiner Entfernung beginnend sich zu unserer Linken ausdehnt. Bleiben wir bei diesem Vergleiche stehen. Es scheinen mir in ihm am besten die starken und schwachen Seiten des Botticellischen Bildes hervorzutreten. Niemand hat sich wohl, auf der Holzstiege zu dem höchsten, ersteigbaren Punkte im Innern des Colosseums gelangt, dem Eindrucke des immensen Raumes entziehen können. Auch in einer Beleuchtung ähnlich derjenigen, wie wir sie hier vor uns haben, die Sonne im Rücken des Beschauers, von der Wirkung und dem unendlichen Reiz der Mondbeleuchtung ganz zu schweigen. Dann sieht man vor sich Raum, dessen Realität uns um so überzeugender entgegentritt, als ihn Grenzen, wenn auch ungeheuere,

deren Umfang durch die in Folge der Zerstörung bedingte Ergänzung vor dem geistigen Auge nur noch wächst, fassbar machen. Die Tiefe tritt gegen die Weite zurück. In dem Bilde des Botticelli haben wir weder Weite noch Tiefe. Weite nicht, weil wir den Bogen des Umkreises nicht in seiner vollen Entwicklung auf der gegenüberliegenden Seite, sondern die der Spannung nach verkürzte Hälfte zu unserer Linken sehen. Tiefe nicht, da der Standpunkt des Beschauers nicht gleichmässig am oberen Rande des Trichters bleibt, sondern sich mit den einzelnen Kreisen nach unten hin verschiebt. Dadurch bekommen wir den Eindruck der Höhe des vertikalen Durchschnittes, nicht den der Tiefe. Die Wirkung immenser Höhe herrscht vor. Damit sind wir auch an die Grenze des künstlerischen Leistungsvermögens unseres Quattrocentisten gelangt. Was uns in den Einzeldarstellungen zu jedem Gesange packt, dass ist vornehmlich das ungemein getreue Nachbilden der Dichtung und der Reichtum der Phantasie. Aber an einem fehlt es auch ihnen, an perspektivischer Vertiefung, somit an Raum. Ich kann mir mit Hülfe des Kolosseums eine Dantesche Hölle in ihrem Aufbau denken, deren Skizzierung ich einem Botticelli nicht, wohl aber einem Leonardo zutraue.

Was aber in unserem Bilde noch besonders störend, ja zuerst verwirrend wirkt, das ist, dass der Künstler schliesslich sogar eine grobe Inkonsequenz begangen hat. Als er nämlich zum neunten Kreise, dem Boden des Trichterbrunnens gekommen war, hatte sich der innere Umfang so verkleinert, dass sich die im Eise Schmachtenden und der im Mittelpunkte des Ganzen stehende Lucifer nicht mehr mit befriedigender Deutlichkeit hätten darstellen lassen. So eifrig er sonst in den Einzeldarstellungen auf passende Auskunftsmittel bedacht ist, hier zerbrach sich Botticelli nicht viel den Kopf. Hatte er bis jetzt eine der Beschreibung des Dichters entsprechende Verjüngung des Trichters vorgenommen, so setzte er den Eisgrund der Hölle am Ende des Ganzen bedeutend vergrössert an, so dass wir an dieser Stelle nicht den dem bisherigen Darstellungsprinzip entsprechenden, sondern einen ziemlich willkürlichen und unpassenden Abschluss haben.

Gehen wir nun dazu über, den Dichtern auf ihrem Wege durch die Hölle zu folgen. Virgil ist stets charakterisiert durch Bart, eine violette, spitze Mütze mit weissem Besatz, ein blaues Unter- und violettes Obergewand mit weissem Kragen. Dante dagegen ist unbärtig, trägt eine rote Mütze mit Überschlag, dazu ein grünes Unter- und rotes Obergewand. Die Darstellung beginnt mit dem dritten Gesange. Die Einleitung, der erste und zweite Gesang, sind in dem Höllenbilde ganz übergangen. Die Dichter treten in der linken oberen Ecke, zunächst noch ausserhalb des Höllenraumes auf. Vor ihnen steigen Felsen empor, die, sich durch die ganze Breite des Blattes hinziehend, mit saftigem Grün und vereinzelten Büschen bewachsen sind: die Erdoberfläche, unter welcher der Höllentrichter verborgen liegen soll. Die Wanderer sind in eine Schlucht herabgestiegen und stehen eben vor dem Eingange des Reiches der Finsterniss. Virgil hat den Dante an der Hand gefasst und weist mit der Linken nach oben, wie der Stich von 1481 beweist, auf die Inschrift über der Pforte: Per me si va etc. Hinter diesem Felseingange öffnet sich eine weite Höhle, in der die Wanderer, nachdem sie eingetreten sind, links oben dem Hintergrunde zuschreitend erscheinen. Virgil wendet uns den

Rücken zu und deutet mit der Rechten auf eine Schar nackter Gestalten, Dante, sich im Profil zu ihm wendend, hört ihm eifrig zu. Auf sie zu ziehen im Grunde der Höhle die Verdammten, „die ohne Schimpf und ohne Lob gelebt". Die Körper sind, wie auch in den folgenden Kreisen in braunen Schatten, weissen Lichtern und mit Benutzung des Pergamentgrundes herausgearbeitet. So folgen sie mit jammernd erhobenen Armen der weissen Fahne eines hässlichen, roten Teufels mit grünen Flügeln und haarigem Körper. Am Vordergrunde der Höhle vorbei rauscht der erste der vier Höllenströme, der Acheron, der die eigentliche Hölle wie ein Wallgraben umzieht. Auf einer in ihn vorspringenden Landzunge begegnen wir den Dichtern wieder. Virgil voran spricht mit dem in buntem Kahne sitzenden Charon, einer gelben Teufelsgestalt mit mächtigem, ruppigem Kopf, Hörnern, dicker Nase, behaartem Körper und trockenen Fledermausflügeln. Die zottige Linke führt das eingelegte Ruder, die Rechte ist gegen Virgil erhoben. Hinter diesem steht zunächst Dante und dann eine Menge der Überfahrt harrender Unglücklicher, während ein zweiter Haufe lärmend hinter einem Felsen hervor auf diese zustürzt. Endlich entdeckt man noch bei näherem Zusehen zu Füssen Dantes eine am Boden liegende bekleidete Gestalt, den Kopf in den gekreuzten Armen verborgen: nach den letzten Versen des dritten Gesanges Dante selbst, der überwältigt von tiefem Grauen und wie von Schlaf befallen niedergestürzt ist.

Bis zu diesem Moment geht auch der Baldinische Stich. Die linke Seite bis zur Höllenpforte stimmt fast genau mit unserer Miniatur überein. Die rechte Hälfte ist etwas verändert, doch finden sich all die aufgeführten Momente wieder[1]). In dem Exemplar der Riccardiana zu Florenz[2]) ist noch ein zweiter Stich zum dritten Gesange erhalten, in welchem die Komposition verändert und auch die einzelnen Momente variiert sind. Die Gruppe vor der Höllenpforte sieht man rechts, die Höhle, von machtigen Felsen eingeschlossen links. Der Acheron rauscht links nach vorn, wodurch die Komposition mehr zerteilt und das Durchschneiden der Figuren verhindert werden soll. Wir werden später finden, dass sich Baldini in seinen Kompositionen stets von dem Streben nach möglichster Klarheit leiten liess und um ihretwillen bisweilen ganz von Botticelli's Zeichnung absah. Zu diesem Gesange haben wir also zwei Stiche, von denen der eine mit dem betreffenden Abschnitte des Gesamtbildes so ziemlich übereinstimmt, der andere in der

---

1) Eine eingehende Beschreibung und Reproduktionsangabe der Stiche scheint mir nicht notwendig, da der Berliner Publikation, wie ich aus deren Programm ersehe, photographische Nachbildungen derselben beigegeben sein werden. Vgl. überdies Bartsch Nr. 39 und 56.

2) Vgl. de Batines Bibliografia Dantesca I, p. 41. Die beiden Stiche zum dritten Gesange sind vorn eingeklebt. Dann folgen zum ersten und zweiten Gesange die zugehörigen Stiche, zum dritten ist der Stich des zweiten wiederholt, vom vierten bis neunzehnten ist alles in Ordnung. Die von de Batines erwähnten Exemplare der Vaticana habe ich bisher nicht auffinden können. Das einzige Exemplar, welches sich bis jetzt im Katalog der Drucke findet, hat wie alle andern in den römischen Bibliotheken nur zwei Stiche. Im Augenblick liegt mir das Exemplar der Kommunalbibliothek zu Siena vor, in dem der Stich zum zehnten Gesange fehlt, sonst enthält es die Folge I—XIX richtig. Die unreinen, wahrscheinlich mit zuletzt abgezogenen Stiche sind sehr gut in vergrössertem Massstabe von Herrn Lombardi hier photographiert.

Anordnung der Hauptmassen und der Richtung des die Komposition der einen Seite bestimmenden Flusses variiert ist. Kein Zweifel somit, dass sich der erstere an Botticelli anlehnt, der letztere den Versuch vorstellt, die in der Verkürzung zusammengedrängte Komposition zu klären. Andererseits lässt sich aus der übereinstimmenden Anordnung des einen Stiches mit unserem Gesamtbilde der Schluss ziehen, dass auch die bis jetzt noch nicht wieder aufgefundene Detailillustration Botticelli's zu diesem Gesange in gleicher Weise disponiert war. Dies gilt umsomehr von den Einzelheiten der Illustration, da diese sogar in den beiden Stichen in Gruppierung und Form dieselben sind. Man wird sich in dem Detailbilde des Botticelli nur eine grössere Anzahl von Verdammten und vielleicht die Gruppe der Dichter der Erwähnung im Gesange gemäss noch ein bis zwei Mal angebracht zu denken haben.

Dem Laufe der grünen, weiss schimmernden Fluten des Acheron folgend, der in Abständen von aus den Felsen hervorbrechenden Quellen gespeist wird, sehen wir gegen die Mitte zu den nach rechts schwimmenden Kahn mit dem rudernden Charon, Virgil, Dante und den Verdammten. Am rechten Ende des Trichterausschnittes dagegen hat Charon die Fahrgaste bereits ans Land gesetzt. Dante liegt, den Kopf in die Rechte gestützt am Rande des Abgrundes. Im Stiche blickt er, dem Wortlaute des Gesanges mehr entsprechend, vom Donnerhall bereits erwacht, spähend in die Tiefe. Diese ganze Partie, von dem in der Vorhölle niedersinkenden, bis zu dem auf der rechten Seite erwachenden Dante, also die Überfahrt, ist in der Dichtung nicht ausgeführt. Hier zum ersten Male begegnen wir dem Kontrast zwischen der poetischen und bildnerischen Schilderung. Was der Dichter dem fortspinnenden Geiste des Lesers überlassen konnte, musste der Kunstler, besonders, wenn er, wie hier im Zusammenhange bleiben wollte, ausführen. In den Einzelillustrationen war das nicht notwendig. Diese Zwischenstücke, wie sie in der Gesamtillustration auf jeder Terrasse notwendig sind, ergänzen vielmehr die Einzelbilder zum anschaulichen, zusammenhängenden Ganzen.

Mit dem am Abgrunde erwachenden Dante setzt der vierte Gesang ein. Wir begegnen den Dichtern auf der zum ersten Kreise führenden Treppe. Virgil scheint sprechend still zu stehen, Dante tritt hinter ihm hervor: unverkennbar der Vers 15 ff. geschilderte Moment, in dem Virgil, einen Augenblick vom Mitleid übermannt, erblasst und schweigt, Dante sich ängstlich fragend zu ihm wendet. Verdammte stürzen hinter ihnen her. Am Fusse der Treppe sieht man ein in roten Flammen hoch aufloderndes Feuer und um dieses herum die „bella scuola" der hohen Dichter. Homer an der Spitze der drei andern links im Vordergrunde, ihm gegenüber Virgil, hinter diesem Dante. Es scheint somit die Begrüssungsscene dargestellt. Der Stich trennt diese Gruppe. Links daneben liegt das Schloss mit sieben Mauern, auf deren Thor die sechs Dichter hintereinander zuschreiten. Voraus wieder Homer mit rotem Unter-, blauem Obergewand und gleichem Schlapphut, dann Ovid in rotem, Lukan in gelbem Gewande mit weissem Kragen, Horaz blau gekleidet, endlich Virgil und Dante. Der fremdartige Anblick der Stadt, mit ihren zinnengekrönten, braunen Mauern, zahlreichen, hochaufstrebenden Turmen, erinnert an die Ansichten mittelalterlicher italienischer Städte in der Hand des betreffenden Stadtheiligen, wie S. Gimignano uns heute noch ein schwaches Bild

derselben gibt. Dazu kommt in unserem Bilde ein grüner Fluss, der die Stadt umzieht. Im Innern derselben sehen wir eine hochgelegene grüne Wiese, über der man Reste einer Inschrift i n h o. . . auf die wir später zurückkommen werden, liest. Virgil, Dante und ein Dritter schreiten von rechts heran, links sitzt die ganze Gesellschaft um Homer gruppiert beisammen. Ausserdem werden auf der Wiese Gestalten der Helden des Altertums sichtbar, die jedenfalls in der Detailzeichnung von interessanter Charakteristik waren. Der vierte Gesang selbst geht dann noch einen Moment weiter, indem er die Wanderer noch nach erfolgter Trennung dem Orte zuschreiten lasst, wo der Stille lautes Tosen wich.

Der Stich des Baldini beginnt mit dem am Abgrunde liegenden und in die Tiefe spähenden Dante, zeigt uns dann links die Dichter durch die Felsen herabschreitend, gegenüber die vier Dichterfürsten, welche ihnen, Homer mit dem Schwerte, Ovid mit einem Buche u. s. f. entgegenschreiten. Zwischen den beiden Gruppen dehnt sich im Vordergrunde die Stadt aus, in der auf grüner Wiese die schöne Schule versammelt ist. Diese Komposition mit der in unserem Bilde verglichen, zeigt sich sofort, dass der Stecher die Scene an der Treppe nur um Raum zu ersparen trennte und in die beiden seitlichen Zwickel verteilte. Da überdies der Abschnitt des Gesamtbildes dem Gange der Dichtung mehr entspricht, als der Stich und wie der vorher besprochene zum dritten Gesange durchaus den Charakter einer für sich möglichen Komposition zeigt, so scheint es mir wahrscheinlich, dass die verlorene Detailillustration zum vierten Gesange im Gesamtilde getreulich wiederholt ist.

In der Gesamtdarstellung der Hölle aber konnte sich der Künstler nicht auf die einfache Übertragung der Detailkomposition beschränken, er musste den übrigen Raum der Terrasse mit Gestalten im Sinne des betreffenden Kreises ausfüllen. Hat Dante in der durch sieben Mauern resp. durch die sieben Tugenden oder freien Künste dominierend hervortretenden Stadt die Helden des Altertums vereinigt, so bevölkert er den übrigen Raum dieses Kreises mit Männern, Frauen und Kindern, die ohne Sünden starben, aber der Taufe entbehrten. Sie dulden ein Leiden ohne Qual, dessen Ausdruck leise Seufzer sind. Es ist verständlich, wenn in diesem Kreise die Kinder überwiegen. Schon zu Seiten der Gruppe um das Feuer sieht man im Gesamtbilde je zwei nach links eilende Kinder. Die Terrasse von der Stadt bis an das linke Ende des Trichterausschnittes ist angefüllt mit nach links laufenden erwachsenen und kindlichen Gestalten. Erstere sind stets mit kurzem Chiton bekleidet, der im Laufe hinter ihnen herflattert. Man unterscheidet Männer und Frauen an den Körperformen, am Haar, an der Gürtung des Gewandes die Frauen, am Barte die Männer. Zwischen diesen erwachsenen Gestalten treiben sich zahlreiche Kinder umher, laufend, spielend oder am Boden hockend. Gewiss hat man von diesen Figuren auch einige in der Detailkomposition gesehen.

Folgen wir den Wanderern nun zum nächsten Kreise. Wie beim Abstiege zur ersten Terrasse lässt der Künstler eine Treppe als bildlichen Ausdruck des einfachen dichterischen „dicesi" treten. Am oberen Ansatze derselben sitzt der Höllenrichter, ein geflügelter, gelber Teufel, mit roten und blauen Flecken, dessen Schwanz sich hinten in mehrere Ringe rollt, unter denen man links noch Reste der Namens-

beischrift Minos findet. Vor ihm kniet ein jammernd die Hände vor das Gesicht schlagender Verdammter, der sein Urteil erwartet. Minos ist im Gespräche mit Virgil, der eben scheltend seine Rechte erhebt. Hinter ihm Dante. Weiter sehen wir die beiden vom Fusse der Treppe weg auf der Terrasse nach rechts schreiten. Hier erdulden die Sünder der fleischlichen Liebe ihre Strafe, indem sie, von einem ewigen Sturmwinde von Fels zu Fels geworfen, stets ächzend in der Luft schweben. Der Stich zeigt hier ein viel lebhafteres Bild, als unsere Miniatur. Dort springen die Felsen vor, Risse öffnen sich im Boden und die Sünder werden wuchtig gegen die Kanten und gegen einander geschleudert. In unserem Bilde dagegen zieht sich die Terrasse glatt um die Trichterwand und die Gepeinigten schweben zwar in mannigfachen Bewegungen über dem Boden, aber so ungezwungen, als nähmen sie vom Gesetze der Schwere befreit ein Luftbäd. Für die Detailkomposition werden wir uns jedenfalls eher an den Stich zu halten haben. Unter diesen Büssenden finden wir die beiden Wanderer ungefähr in der Mitte der Terrasse im Gespräche mit Francesca und Paolo wieder, die sich umschlungen haltend rechts oben vor ihnen schweben. Über der Gruppe sieht man rechts eine Beischrift.

Wenn wir uns den Baldinischen Stich zum fünften Gesange im Gegensinne, also so denken, wie ihn der Stecher ursprünglich vorgezeichnet hat, so haben wir fast genau die Komposition zweier im Gesamtbilde eben vorgeführter Gruppen, nur dem Raume entsprechend mehr zusammengedrangt: derjenigen mit Minos und der andern mit dem Liebespaare. Die Mittelgruppe der nach links schreitenden Dichter ist weggelassen. Sie ist kein Hauptmoment der Handlung. Nicht so wird es wohl in der verlorenen Spezialillustration Botticellis zum fünften Gesange gewesen sein. Giebt uns die Übereinstimmung des Stiches mit dem Gesamtbilde in den Hauptgruppen das Recht, die Spezialillustration mit diesen beiden übereinstimmend zu denken, so nötigt der Reichtum der Formen im Stiche zum Rückschlusse auf gleiche im Detailbilde, die episch breit ausgeführte Komposition der Gesamtdarstellung aber zur Vorstellung einer mindestens gleich reichen in der Einzelillustration. Und dem Inhalte des fünften Gesanges folgend, lasst sich in dieser Einzelillustration auch noch eine Figur des Dante, welche wol im Gesamtbilde, nicht aber im Stiche erscheint, erwarten, nämlich die, wo Dante dicht neben der letzten Gruppe ähnlich wie oben wieder am Abgrunde, diesmal vom Mitleid übermannt niedergesunken ist und schlaft. Die späteren Stiche und Schnitte beschränken sich auf die Gruppen Baldinis, variiren aber die Komposition so sehr, dass ein Einfluss Botticellis nicht mehr hervortritt.

Zur nächsten Terrasse führt keine Treppe, sie folgt wie in der Dichtung ohne Übergang. Es ist der Kreis der Schlemmer, die, wie sie sich während ihres irdischen Daseins im Wohlleben wälzten, nun hier in tiefen Schlamm, den immerwährender kalter Regen erzeugt, gebettet sind. In unserm Bilde fallen reichlich weisse Schnee- und Hagelballen, vermischt mit grünen Regentropfen zur Erde, wo in den verschiedensten Lagen: am Rücken, am Leibe, auf der Seite oder zusammengekauert die der ewigen Pein Verfallenen liegen. Unter ihnen haust überdies der grimmige Cerberus, ein haariger, grün, gelb nnd rot gefleckter Teufel mit mächtigen, trockenen Schwingen und drei Köpfen. Im Stiche ist der mittlere menschlich, mit

langem Barte gebildet, die beiden andern in Hundeform bellen den Diehter an. In unserem Bilde sind die beiden äusseren jedenfalls auch hündisch, der mittlere Kopf lässt sich aber nicht mit Sicherheit erkennen. Die späteren Stiche geben dem Cerberus die antike Form eines Hundes mit drei Köpfen. Die Dichter, welche wir zuletzt mehr auf der linken Seite verlassen haben, treten jetzt von rechts her auf das Untier zu. Virgil ist, sich niederbeugend eben im Begriffe Erde aufzuraffen, um sie der keifenden Bestie in den Rachen zu werfen. Dante steht beobachtend hinter ihm. Um den Cerberus herum liegen nackte Gestalten, eine grössere Zahl ist vor ihm aufgehäuft. Nach dem Stiche schlägt er die Krallen der Hände und Füsse in den Körper eines der Unglücklichen und erhebt die Rechte drohend gegen die Wanderer. Diese nun finden wir weiter gehend wieder, wie sie an dem ehemaligen Höllenwächter vorüber geschritten und auf den Ciacco aufmerksam geworden, sich zu diesem umwenden, diesmal Dante voraus Virgil ihm folgend. Bei näherem Zusehen entdeckt man aueh den Ciacco, wie er, sich halb aufrichtend, die Arme erhebt und sich ängstlich nach dem Cerberus umsieht. Im Stiche ist seine Haltung ähnlich, nur wendet er den Kopf im Gespräche zu den Dichtern.

Denkt man sich auch hier wieder den Stich im Gegensinne, so hat man dieselben beiden Gruppen, wie in unserem Bilde in gleicher Komposition. In dieser Weise wird dann wohl Botticelli auch seine noch verlorene Spezialillustration zum sechsten Gesange ausgeführt haben, nur reicher an Bewegungsmotiven und die beiden Gruppen vielleicht mehr separiert. Der Stich der Venetianer Ausgabe von 1491 ff. zeigt noch eine gewisse Anlehnung an Baldini, im Cinquecento geht auch diese verloren.

Wir stehen nun an der Treppe zum vierten Kreise. Diese liegt ungefähr in der Richtung der beiden ersten, so dass sich die Dichter, wenn wir von den Zwischengruppen absehen, allmählich vom rechten oberen Ende des Trichterausschnittes nach links hin abwärts bewegen. Um diese Richtung nach Möglichkeit einzuhalten hat Botticelli die Dichter im dritten Kreise mehr rechts auftreten lassen, nachdem sie im vorhergehenden zu weit nach links geraten waren. An dieser Treppe nun stellt sich ihnen Pluto, ein gelber Teufel mit bunten grossen Flügeln entgegen. Neben ihm liest man undeutlich die Namensbezeichnung pluto und daneben: pecato de la gola, also die Angabe der Sünde des letzten Kreises. Es werden daher wohl auch die andern undeutlichen Beischriften, so weit sie sich nicht auf einzelne Gestalten beziehen, die Angabe der Sünde enthalten, die in dem betreffenden Kreise bestraft wird. Sie haben somit keine weitere Bedeutung und ich habe mir die Mühe erspart sie überall entziffern zu wollen. Ihre Undeutlichkeit rührt daher, dass sie, in der Federzeichnung beigeschrieben, in der farbigen Ausführung aber zum grössten Teile wieder zugedeckt wurden. — Pluto also sitzt auf der Treppe, erhebt die haarige Rechte gegen die Wanderer und hält in der Linken einen Stab, vielleicht, wie in den Venezianer Ausgaben von 1491 ff. den Zweizack. Im Baldinischen Stiche ist diese Gestalt vollständig anders gegeben. Sehen wir Pluto in unserem Bilde in dem Momente, wo er auf sein unverständliches Schreien hin von Virgil zurecht gesetzt wird, so zeigt der Stich die Folge des Virgilschen Kraftspruches. In ohnmächtiger Wut überschlägt sich das Untier nach hinten und macht so den

Weg frei. Ich bin überzeugt, dass wir in der verlorenen Detailillustration beide Figuren, die des Gesamtbildes und die des Stiches neben einander finden würden, ganz wie in einem andern Falle im zwölften Gesange, auf den ich unten zu sprechen kommen werde. Unterstützend für meine Annahme ist auch, dass sich in den Stichen der citirten Ausgabe von 1491 ff. beide Plutofiguren vorfinden, allerdings ohne rechten Zusammenhang, was mir aber gerade auf Entlehnung zu weisen scheint. — In dem Kreise, den die Dichter mittelst der Treppe betreten, finden wir die Geizigen und Verschwender, deren Strafe darin besteht, dass sie auf den Knieen fortkriechend, Lasten mit der Brust gegeneinander wälzen, nach dem Zusammenstosse wieder umkehren und die Selbstqual erneuen. Dem entsprechend sieht man in unserem Bilde nackte Gestalten, die, sich gegen mächtige braune Blöcke stemmend, dieselben auf den Knieen rutschend fortbewegen. Ist hier noch eine gewisse Variation in den Bewegungen angestrebt, so zeigt dagegen der Stich einfach symmetrische Kolonnen, die paarweise aufeinander losrücken. Bei näherem Zusehen finden wir Männer mit der Tonsur, einige vielleicht mit charakterisierenden Kopfbedeckungen: Papst, Fürst, Cardinal trotz Virgils ausdrücklichem Zeugniss: „Dein Suchen ist vergebens, Unkenntlich macht sie ihr verdientes Los" (VII, 52). Im Bilde sind die Dichter nicht unter den Verdammten herumschreitend dargestellt, im Stiche treten sie einmal auf. Für die Vorstellnng der Detailillustration dieses Gesanges werden wir wohl ausser den Lastenwälzenden und einer oder mehrerer Gruppen der Dichter, auch noch jene Stelle des Gesamtbildes heranzuziehen haben, wo die Dichter am Rande einer Schlucht stehen, die von dem Quellflusse des Styx ausgespült ist. Die Wanderer im Begriffe durch diese Schlucht, wie bisher mittelst der Treppe nach dem nachsten Kreise vorzudringen, stehen im Gespräche am oberen Rande des Kreises. Der siebente Gesang zwar geht noch weiter bis an die Ufer des Styx und die in ihm Bussenden. Da wir aber in der Illustration zum achten Gesange, die in Berlin erhalten ist, die Dichter in dem Momente antreffen, wo sie dem Laufe des Flusses folgend aus den Felsen hervor und an die Ufer des Styx treten, so ist es nicht wahrscheinlich, dass sie Botticelli schon einmal zum siebenten Gesange gegeben habe.

Wir haben bis jetzt bei Betrachtung des Gesamtbildes eine Methode eingehalten, die weiter zu verfolgen weder möglich, noch notwendig ist. Indem wir nämlich von dem Gesamtbilde ausgehend fanden, dass die Baldinischen Stiche mit den einzelnen Abteilungen desselben in engster Verwandschaft stehen, so dass wir an undeutlichen Stellen wagen durften, diese zur Klärung heranzuziehen, suchten wir weiter uns aus beiden heraus eine Vorstellung der bis heute verlorenen Detailillustrationen Botticelli's zu machen. In beiden Richtungen, zum Zwecke der Vergleichung und dem eines Rekonstruktionsversuches war es ein glücklicher Zufall, dass gerade die ersten Gesänge, welche im Stiche vorhanden, im Botticellischen Originale verloren sind, im Gesamtbilde in verhältsmässig noch deutlich erkennbarer Grösse ausgeführt erscheinen. Von nun an aber müssen wir eine andere Methode wählen. Bis zum fünften Kreise hat sich der Höllentrichter bereits fast um die Hälfte verengt, die Figuren werden kleiner, die Erlebnisse der Dichter nur teilweise und flüchtig angedeutet. Das Gesamtbild bedarf deshalb jetzt selbst eines Kom-

Digitized by Google

mentars und ein glücklicher Zufall hat uns ihn geliefert: vom achten Gesange an sind die Detailillustrationen Botticelli's mit Ausnahme von zweien erhalten, zum Teil in Berlin, zum Teil im Vatikan. Wenn wir daher bis jetzt das Gesamtbild benutzt haben zur Rekonstruktion der Einzelbilder, so werden wir von nun an diese letzteren heranziehen zur Verdeutlichung des ersteren und werden überdies Gelegenheit haben mit Gewissheit constatieren zu können, in welcher Weise Baccio Baldini die Botticellischen Originale bei Herstellung seiner Stiche benutzte.

Es wird gut sein, wenn wir, den beiden Dichtern auf ihrem Wege weiterfolgend zuerst einen kurzen Blick auf die in Berlin erhaltene Illustration zum achten Gesange werfen. Dem Gange der Dichtung gemäss sehen wir die Beiden zuerst rechts aus der Schlucht hervor an die Ufer des Styx treten und überrascht nach dem nahen Turme aufblicken, an dem zwei Signalfackeln aufleuchten, denen vom gegenüberliegenden Ufer geantwortet wird. Flegias eilt herbei, stösst den Kahn nahe am Turme ans Ufer, die Dichter steigen ein; dann folgt während der Überfahrt der Angriff des Filippo Argenti. Im Vordergrunde dehnt sich die Stadt Dis aus, Teufel drängen sich durch die Pforte des Thorturmes, vor dem wir Dante sehen, der den Virgil beschwört, ihn nicht zu verlassen und darauf letzteren im Gespräche mit den Teufeln, dahinter Flegias, der, nachdem er seine Gäste abgesetzt hat, durch die Wallgraben der Stadt in den Sumpf zurückrudert. Die Zeichnung scheint nicht vollständig ausgeführt, links fehlt die Andeutung des Styx mit den Zornigen. Diese Partie ist überhaupt etwas verworren. Der Komposition selbst, so klar und anschaulich sie ist, haben wir den Vorwurf zu machen, dass nicht einmal ein Versuch gemacht ist die nebelhafte Ferne, welche nach der Dichtung das jenseitige Ufer von der Stadt trennt, anzudeuten. Vielmehr sind z. B. die Figuren jenes fernen Hintergrundes sogar grösser als die ganz im Vordergrunde links. Ein kleiner Anlauf zu perspectivischer Relation zeigt sich in der Gegenüberstellung der beiden Türme. — Und nun zu unserem Bilde, das in einem Punkte der Dichtung mehr entspricht, nämlich in der Andeutung der Localität. Am Fusse der vom letzten Kreise steil abfallende Felsen zieht sich, fast die Hälfte der breiten Terrasse einnehmend, der sumpfige, schwarze Styx hin, in den auf der linken Seite die Schlucht mündet, durch welche ihm der Quell zuströmt und an deren oberem Rande wir die Wanderer verlassen haben. Ein grauer Nebel lastet über den Fluten, aus denen Jähzornige mit einander ringend und kämpfend auftauchen. Etwas links von der Mündung der Schlucht ragt ein brauner Turm auf, von dessen Zinnen die beiden Signalfackeln aufleuchten. Links daneben sieht man in den Fluten Flegias in seinem mit dem Kiele nach dem jenseitigen Ufer gerichteten Kahne, wie er dem Signale Folge leistet. Gleich daneben taucht er dann noch einmal, eben den Kahn dem Ufer zuwendend, auf. Von den, dem Gange der Dichtung folgenden Momenten der Handlung, wie sie in der Detailillustration aufgeführt sind, findet sich demnach hier nichts: das Dichterpaar ist bisher noch nicht aufgetreten, die Überfahrtsscenen nur durch den herbeieilenden Flegias angedeutet. Erst vor dem Thore der Stadt Dis finden wir die Wanderer wieder. Dis mit seiner zinnengekrönten Mauer zieht sich die ganze innere Wand des Trichters entlang, in Abständen durch Türme befestigt, von deren Zinnen mächtige Feuer auflodern.

Wie nun stellt sich der Stich Baldinis zu diesen beiden Darstellungen? Man wird bald finden, dass es dem Stecher besonders darum ging, möglichst viel aus der handlungsreichen Komposition der Botticellischen Detailillustration herüberzunehmen. Um Raum dafur zu gewinnen setzt er den Signalturm in die äusserste rechte, den Thorturm in die äusserste linke Ecke. Sonderbarerweise aber sieht man zwischen diesen beiden noch einen dritten Turm, der, durch die Dichtung in keiner Weise motivirt, einzig durch das Unvermögen des Kopisten, sich von der vorliegenden Komposition ganz loszureissen erklärt wird. Er steht an der Stelle des Signalturmes in der Botticellischen Zeichnung. Es mag auch sein, dass sich der Stecher bei der Verkurzung der Komposition diese Partie des Gesamtbildes ansah, in der die Lage der Türme ungefähr die des Stiches ist, wobei nur der zwischenstehende Mauerturm, um die im Gespräche begriffenen Dichter davor anbringen zu können, aus der Mauer herausgenommen und ohne Bedenken an das Ufer gesetzt wurde. So entstand ein auf den ersten Blick selbstandiges Bildchen, das aber bei naherem Vergleichen zur, in der Komposition dem Raume gemäss zugestutzten Kopie wird.

Wenn wir nun sofort den Stich zum folgenden Gesange betrachten, so tritt hervor, dass Baldini die Anordnung der Turme auch hier beibehalten hat und mit dem herbeieilenden Engel, den Erinnyen und der Medusa ganz nach eigenem Ermessen vorgegangen ist. Bemerken will ich nur, dass er die Gruppe der sich hinter die Thüre druckenden Teufel dem folgenden Detailbilde Botticellis entnommen hat. Wie anders dem gegenüber Botticelli in der wirklich einzig gelungenen Komposition zum neunten Gesange, die sich im Vatikan befindet. Es würde zu weit führen sie zu beschreiben, um so mehr, als es für unseren Zweck garnicht notwendig ist, da sich von alldem in dem Gesamtbilde nicht viel vorfindet. Auf dem Turme sieht man die gelb und rot gefleckten Erinnyen, von denen eine den Dichtern das Gorgoneion entgegenstreckt, eine zweite beide Arme erhebt, während die dritte mit dem Kopfe zwischen beiden erscheint. Von links oben schwebt in hellblauer Wolke der Engel herab. An diesem Gesange können wir sehen, wie vorsichtig bisweilen die Gesamtdarstellung zusammen mit dem Stiche zur Rekonstruktion der Detailillustration benutzt werden muss, besonders in dem Falle, wo sich wie hier an einem Punkte eine ganze Serie fesselnder Abenteuer abspielt.

Wir folgen den Dichtern nun weiter in das Innere der Stadt Dis. In ihr sehen wir, von der Zinnen und Turm gekrönten Mauer umschlossen, die Feuergräber der Ketzer. Über den einen erheben sich braune, bisweilen violette Sarkophage, die andern sind nur am Rande mit Steinplatten belegt. Die Deckel sind ganz oder teilweise bei Seite geschoben und aus den dadurch frei gewordenen Öffnungen schlagen lebhafte rote Flammen auf. So ziehen sich die Graber ohne alle Ordnung die Terrasse entlang. Links um den Thorturm drängen sich Teufelsgestalten, die nur wenig mit denen im Detailbilgemde ein haben. Die Dichter schreiten zuerst die Mauer entlang vom Beschauer aus nach rechts, Virgil sprechend voraus. Dann sieht man sie um einen Sarkophag: Dante vor demselben spricht mit Farinata, der nicht mehr zu erkennen ist, dahinter der wartende Virgil. Weiter begegnen uns die Beiden wieder, wie sie vor der im Vordergrunde aufgestellten Grabtafel

des Papstes Anastasius kurz nach links hin umbiegend, dem Felswege zuschreiten, der sie zum nachsten Kreise führen soll. Die Detailillustration im Vatikan zeigt uns im Grossen und weiter ausgeführt das, was hier flüchtig angedeutet ist. Die Dichter gehen statt nach links, nach rechts hin. — Der Stich hält konsequent die drei Türme im Hintergrunde fest. Im Übrigen ist er mit wenigen Variationen eine Kopie nach der Detailzeichnung, weshalb er sich im Gegensinne mehr dem Gesamtbilde zu nähern scheint.

Der elfte Gesang ist in der Gesamtdarstellung der Hölle ganz übergangen. Leider fehlt bis jetzt auch die Einzelillustration. Eine Vorstellung derselben konnen wir uns einzig mit Hulfe des Baldinschen Stiches machen. In demselben sehen wir dem Beginne des elften Gesanges entsprechend die beiden Dichter im Gespräche vor der Grabtafel des Papstes Anastasius auf Felsen sitzend. Im Hintergrunde liegen die Feuergräber der Stadt Dis, vorn ragen bunt durcheinandergeworfene Felsen auf. Auch die späteren Stiche zeigen ähnliche Darstellungen.

Wir kommen nun zu einem Abschnitte des Gesamtbildes, der, wie bereits oben beim Pluto erwähnt, für die Vorstellung der noch nicht wiederaufgefundenen Tafel zum siebenten Gesange von einiger Bedeutung ist. Den Übergang vom besprochenen zum siebenten Kreise bilden nicht wie sonst steil abfallende Felshänge, sondern wild durcheinander geworfene Felsentrümmer, durch die ein rauher Weg hindurchleitet. Die Dichter haben diesen kaum betreten, als sie des Minotauer ansichtig werden, der sie ausgestreckt am Boden liegend empfängt. Unsere Darstellung zeigt ihn, wie deutlicher aus der Spezialillustration hervorgeht, mit Stierleib und menschlichem Oberkörper. Von wildem Grimm erfasst, beisst er sich in den Arm. Betrachten wir daneben gleich den Baldinischen Stich, so tritt er uns hier ganz anders entgegen. Er ist aufgesprungen und wirft wie von unbandiger Wut erfasst den Kopf zurück. Eine ähnliche verschiedene Auffassung im Gesamtbilde und im Stiche begegnete uns beim Pluto. Wie hier ergab sich bei Vergleichung des Textes, dass wir zwei aufeinanderfolgende Momente vor uns haben. Beim Pluto, wo uns die Detailkomposition des Botticelli fehlte, schlossen wir deshalb, dass die beiden im Bilde und im Stiche einzeln dargestellten Momente, in der Detaillillustration nebeneinander zu sehen waren. Der Beweis dafür wird hier am Minotaur geliefert. Wir sehen ihn in der im Vatikan erhaltenen Detailkomposition zuerst vor den Wanderern liegen und sich den Arm zerfleischen: wie in dem Gesamtbilde. Daneben aber vollführt er seine tollen Sprünge: das leicht erkennbare Urbild des Baldinischen Stiches. Die späteren Stiche stellen ihn gewöhnlich in ruhigem Gespräche dar.

Die Wanderer dringen nun eilig weiter vor. Wie im Detailbilde, so sehen wir auch in unserem Blatte zunachst Dante allein; die folgende Gruppe ist ausgelassen. Am Fusse des Felssturzes öffnet sich das vom hellen ins dunkle Rot übergehende Blutmeer, an dessen Ufern Kentauern mit gelbem, weissem oder braunem Pferdeleib und menschlichem Oberkörper auf und ab rasen und den gespannten Bogen in der Hand die Flache des Blutmeeres beobachten, bereit jedem der darin schmachtenden Tyrannen oder Morder, der es wagen sollte einen Augenblick aufzutauchen, den verwundenden Pfeil zuzusenden. Am aussersten Ende links

haben sich zwei, sonst der Dichtung gemäss drei Kentauern mit gespanntem Bogen zum Empfange der beiden Dichter aufgestellt. Das ist die einzige Andeutung der im Detailbilde so reich und grossartig ausgeführten Handlung.

Im zweiten Ringe derselben Terrasse dehnt sich der Wald dorniger Bäume und Sträucher aus, dessen Stämme hier regelmässiger aufragen als im Detailbilde. Sie sind wie die hie und da erkennbaren Harpyen blaugrün und heben sich deutlich vom dunkelbraunen Grunde ab. Von der rechten Seite her sehen wir die beiden nackten Gestalten, verfolgt von den Hunden herbeilaufen. Dante und Virgil treten uns nur einmal etwas undeutlich entgegen und es scheint fast, als sei in ihnen eine Scene, der wir in der Detailillustration erst zum sechzehnten Gesange begegnen, schon hier begonnen. Da nämlich die beiden Dichter in den folgenden Ringen dieses Kreises nicht mehr auftreten, Virgil aber im letzten Dante's Gürtel in den Abgrund wirft um Geryon herbeizurufen, so scheint es mir nicht unmöglich, dass Virgil, der in unserem Bilde mit erhobenen Händen im Vordergrunde steht, schon hier in jener Handlung gedacht ist. — Der letzte Ring des siebenten Kreises, den Dante in vier Gesängen schildert, ist in unserem Bilde in zwei Terrassen geteilt. Auf der oberen sehen wir das ebene Land, auf dem kein Gras und keine Pflanze wächst. Im heissen Sande, der den Boden bedeckt, winden sich die Lästerer und Sodomiter, bald in dieser, bald in jener Lage Erleichterung der ewigen Qualen suchend. Andere besonders auf der rechten Seite eilen hin und her. Auf alle aber fallen rote, goldglitzernde Flammen herab. Ungefähr in der Mitte treten Reste einer längeren Beischrift hervor. Das ist der Ring, in dem Dante nach dem vierzehnten Gesange den Kapaneus trifft. Die Detailillustration dazu ist die letzte der als fehlend aufgeführten. Für sie gilt das für den elften Gesang Gesagte: der Baldinische Stich allein muss uns Ersatz bieten, die Gesamtdarstellung unterstützt die Bildung einer Vorstellung nicht. Dieselbe Terrasse beherbergt ferner auch die Sodomiter darunter Brunetto Latini, dessen Gespräch mit Dante uns das farbige Detailblatt im Vatikan zeigt. Hier auch finden wir endlich die Unglücklichen, welche uns das letzte Blatt des Vatikan, das zum sechzehnten Gesange vorführt. Diese drei Detailblätter bezogen sich auf die erste Terrasse dieses Ringes. In der zweiten Terrasse, welche sich wie ein schmaler Saumpfad um den nun folgenden ungeheueren Abgrund zieht, schmachten die Wucherer. Sie sitzen in heisser Asche, Flammen fallen auf sie herab und jeder trägt als besonderes Kennzeichen einen Beutel auf der Brust, das Sinnbild seiner irdischen geheimen Gier. In unserem Bilde sind sie nicht ganz dem Gesange und dem Detailbilde entsprechend gedacht: sie erheben jammernd die Arme, während sie eigentlich ruhelos am Körper schaben sollten.

Durch beide Terrassen zieht sich auf der linken Seite der dritte Höllenfluss, der Phlegeton. Er tritt am Rande des dornigen Waldes, dicht neben dem Dichterpaare hervor und strömt direkt dem Abgrunde zu. Die roten Fluten werden eingedämmt von sicheren Quaderufern, die den Fluss jedoch nur durch die erste Terrasse leiten; über die zweite stürzt er, der Detailillustration entgegen, im Bogen weg dem Abgrunde zu. Haben wir nun an seinem Ursprunge aus der Geste des danebenstehenden Virgil geschlossen, das derselbe schon von dort aus

den Geryon herbeirufe, so zeigt sich hier unten, neben dem Wassersturze am Rande der tiefen Felsschlucht schwebend der Gerufene, eine gelblich-grüne Mischgestalt mit Menschenkopf, Löwenfüssen und einem mächtigen Drachenleibe, dessen Schwanz in Krebsscheeren endet. Virgil ist bereits auf seinen Rücken gestiegen und scheint den ängstlich zögernd am Rande stehenden Dante aufzufordern ihm zu folgen. Die Fahrt selbst nach der Tiefe wird nicht weiter ausgeführt. Erst am Fusse der tiefen Felsenschlucht, da wo der in rotem Strome herabstürzende Phlegeton auffällt begegnen wir unseren Wanderern wieder. Sie sind bereits abgestiegen und schicken sich an den Weg durch den achten Kreis anzutreten. Geryon liegt wie eine Sphinx ihnen gegenüber auf der anderen Seite des Falles. In dem ebenbesprochenen Abschnitte bringt die Gesamtdarstellung mehr als sonst erst Zusammenhang in die Einzelbilder; denn wenn in diesen auch der obere und untere Rand der Felsschlucht angedeutet ist, eine Vorstellung von der Tiefe derselben geben sie uns nicht.

So stehen wir vor dem achten Kreise, der das was alle übrigen Kreise an Umfang im Höllentrichter einnahmen durch die Anzahl der Terrassen erreicht. Botticelli hat die Dichter bis jetzt eine Wegrichtung nehmen lassen, die der in der Dichtung vorgeschriebenen gerade entgegengesetzt ist. Aus mehreren Stellen (z. B. XIV 126, XVIII 21) geht hervor, dass sie nach links, also so gehen, dass sie den Felsen links, den Abgrund zur Rechten haben. Auf diese Weise wandern sie in einer Spirale einmal um den Rand des Trichters herum. Da aber Botticelli nur die Hälfte des Raumes zur Darstellung brachte, so musste er die Dichter die eine Hälfte des Weges gegen die ausdrückliche Vorschrift der Dichtung machen lassen. Die Wahl zwischen dem ersten oder zweiten Teil stand ihm frei, er wählte ersteren. Wir nun sind jetzt am Eintritt zum achten Kreise an den Punkt gelangt, wo die Spirale zur Hälfte zurückgelegt, eigentlich in der andern, im Bilde nicht vorhandenen Hälfte fortlaufen würde. Aber Botticelli ändert jetzt die Richtung der Reisenden, indem er sie von nun ab nach rechts, resp. nach links hin und so gehen lässt, wie sie es der Dichtung gemäss von Anfang an hätten thun sollen. Ihr Weg wird angedeutet durch die fortlaufenden Brücken, welche die einzelnen Terrassen überwölben.

Wenn bisher, auch bisweilen noch in den letzten Kreisen, die persönlichen Erlebnisse der beiden Dichter ausgeführt oder wenigstens angedeutet wurden, so hört dies im achten Kreise vollständig auf. Wir haben die Beiden am Rande desselben verlassen und finden sie erst wieder, nachdem sie sämtliche zehn Terrassen hinter sich haben und vor dem im Centrum sich öffnenden Brunnen stehen. In dieser Weise gewährt der achte Kreis lediglich ein Bild des Höllenraumes an sich. Hätten uns hier die Einzelillustrationen gefehlt, aus dem Gesamtbilde heraus hatten wir wenig für die Vorstellung der Detailillustrationen entnehmen können und die Stiche Baldinis hören schon mit dem neunzehnten Gesange, also der dritten Bulge dieses Kreises auf. Die einzelnen Ringe treten nicht mehr so deutlich hervor, wie die Terrassen oben. Es fehlt die Beleuchtung, wodurch insbesondere der Übergang vom Boden zur Wand verschwindet und die Terrassen mehr wie Mulden aussehen: oben dunkel und in Übergängen wie abgerundet zur unteren hellen Kante verlaufend. Nur die Brücken treten schärfer beleuchtet hervor. Die Körper der Verdammten

sind nicht mehr braun modellirt, sondern gleichmassig schmutzig weiss, so dass sie, wie in der Reproduktion scharf hervortreten.

In der ersten Bulge finden wir die Kuppler: kleine nackte Gestalten, die zu vieren hintereinander nach links laufend, von je einem rötlich gelben Teufel gegeisselt werden. Auf die Schilderung Dantes, wonach die eine Schar gegen, die andere mit den Wanderern gezogen sei und den interessanten Vergleich mit der Einrichtung der Engelsbrucke wahrend des Jubeljahres, konnte der Künstler der Enge des Raumes wegen keine Rucksicht nehmen. Er ist um so treffender im Detailbilde durchgeführt. Die zweite Bulge mit der ersten im Gesange, wie in der Detailillustration vereinigt, zeigt die Schmeichler im Kothe steckend, wie sie teilweise daraus hervorragend sich im Haare kratzen. Es ist nicht schwer auf der rechten Seite die Figur der Thais wiederzuerkennen, wie sie uns im Detailbilde entgegentritt. In der dritten Bulge werden die Simonisten damit bestraft, dass ihr Oberkörper in einem Erdloche steckt und auf die Sohlen der hervorragenden Beine Feuerflammen fallen. Darauf folgt die Bulge der Zauberer, welche mit in den Nacken gedrehtem Kopfe langsam nach rückwarts schreiten. Es werden sich vielleicht auch in diesem und den folgenden Ringen in den Figuren vereinzelt Anklange an die Detailillustrationen finden. Mir stehen leider die Reproduktionen dieser Blatter nicht mehr zur Verfügung, so dass ich den genauen Vergleich nicht selbst durchführen kann. Von der sich im nächsten Kreise abspielenden und von Dante, wie von Botticelli in den Detailbildern grossartig ausgeführten Teufelshetze ist hier nichts übrig geblieben als die Folie derselben, der Hollenraum mit den in siedendem Pech schmachtenden Bestechlichen, welche, sobald sie aus der Flut auftauchen, von Teufeln mit scharfen Haken zerfleischt werden. Man sieht einige der letzteren über der Flut schweben. Die Brücke des folgenden Kreises ist, wie es der Gesang als Grund der ganzen Teufelshetze vorschreibt, auch in unserem Bilde eingestürzt. Auf dieser Terrasse sehen wir die Heuchler in schweren, aussen vergoldeten Bleikutten weinend einherschleichen. Auf ihrem Wege liegen an vier Pfähle gekreuzigt Keiphas, Hannas und die Phanisäer, welche einst Christus verurteilten. Die folgenden Ringe sind klein und undeutlich. Im siebenten schmachten die von Schlangen umwundenen Diebe. Von der Scene der Bestrafung des Fucci und der Verwandlung der beiden Diebe scheinen Andeutungen auch in die Gesamtdarstellung übergegangen zu sein. So sehen wir deutlich auf der linken Seite neben der Brücke einen Drachen und auf der rechten scheint eine Mischgestalt gezeichnet gewesen zu sein, die sich vielleicht mit Hulfe des Detailbildes noch bestimmen lassen wird. Der achte Ring zeigt uns wandelnde rote Flammen, welche um die Gestalten der falschen Ratgeber brennen. Dann lasst sich im neunten Ringe, dem Straforte der Zwietrachtstifter, auf der linken Seite der Teufel erkennen, welcher auf die Vorüberziehenden einhackt. Die Gestalt, welche rechts ihr eigenes Haupt in den Handen erhoben hält ist Bertram de Born. Die letzte Bulge endlich zeigt, da auch die Farbe teilweise abgesprungen ist, recht undeutliche Gestalten, welche am Boden kauern: die Falscher, verschiedene Strafen erduldend. Am Rande des Brunnens vor den Giganten finden wir die beiden Dichter wieder. Die Grösse der Figuren machte es möglich die Wanderer hier neuerdings in Beziehung zu den Verdamm-

ten zu setzen. Die Riesen, in dem Brunnen stehend, reichen vom Leibe ab über den Rand desselben heraus. Ihre Ansicht und Stellung schliesst sich eng an das in Berlin befindliche Detailblatt. Links Nimrod, vom Rücken gesehen mit rechtem Stand und linkem Spielbein, wie er wild in sein mächtiges Horn stösst. Neben ihm in der Mitte Ephialtes, dem die fünfmal um den Leib gelegte Kette den linken Arm vorn, den rechten am Rucken fesselt. Vor ihm links steht Virgil, die Rechte erhebend, zu seiner Rechten sieht man dann, wie sich Dante, erschreckt durch das Schütteln der Ketten, ängstlich an seinen Führer drängt. Der dritte der Giganten, Antäus setzt, sich niederbückend und die Linke in die Seite stemmend die beiden Dichter auf den Grund des Brunnens. Er hält dabei in der ausgestreckten Rechten Virgil, der seinerseits wieder Dante umfasst.

Mit dem Trichterbrunnen nun hört, wie schon oben bemerkt die konsequente Durchbildung des Höllenraumes auf. Der letzte Kreis ist von dem eigentlichen Trichter, dessen Boden er bildet, losgelöst und in vergrössertem Massstabe am unteren Ende angesetzt. Dazu veranlasste den Künstler jedenfalls mehr der bis auf ein Minimum zusammengeschmolzene innere Umfang der unteren Trichtermündung, als persönliches Unvermögen. Er wollte das Centrum der Holle den Lucifer mit seiner Umgebung in entsprechender Deutlichkeit geben. Wir sehen wie bisher die Halfte des Höllenumfanges, einen Halbkreis: die Region des ewigen Eises, in dem eingefroren die Verräter schmachten. Das Eis ist grau mit leicht violettem und gelblichem Schimmer angedeutet, die nackten Gestalten sind im Umriss eingezeichnet. Der Dichtung gemäss mussten sich drei konzentrische Kreise folgen, in deren Mitte Lucifer haust. Botticelli hat es, was uns ja in der Gesamtdarstellung nicht zum ersten Male begegnet, damit nicht so genau genommen. Wir sehen fünf Kreise, die seitlich von zwei Radien durchschnitten werden. Wenn Lucifer nicht in der Mitte steht, so mag dies wohl daran liegen, dass die Farben infolge des Bruches am Blattrücken stark abgesprungen sind. Aber auch sonst finden wir Widersprüche. So sollten im ersten Ringe Kaina alle Verdammten den Kopf nach unten gerichtet haben, wie im zweiten Antenora nach oben. Dagegen wird man in Kaina leicht die beiden Alessandro und Napoleone degli Alberti finden, welche sich eng umschlungen halten. Die Figuren des zweiten Ringes sind nur teilweise erhalten, von denen des dritten sieht man fast nichts mehr. Über Lucifer wird man aus unserem Bilde nur mit Mühe klar und es wird gut sein zuvor die Detailzeichnung anzusehen. Soviel lässt sich erkennen, dass der vordere Kopf en face, die beiden andern ins Profil gestellt sind und das jeder seine eigene Farbe rot, gelb und schwarz mit anderen bunten Flecken hat. Auch die drei Erzsünder treten ziemlich deutlich hervor. Die beiden Dichter sind in den einzelnen Ringen des Eiskreises nicht aufgetreten. Wir treffen sie wieder zuerst vor dem Dis und zuletzt bei genauerem Zusehen in dem Augenblicke, wo Virgil den Dante am Rücken von Zote zu Zote am Korper des Höllenfürsten herabgleitet.

Das ist das Titelblatt. Bei seiner Betrachtung hatten wir immer aufs neue Anlass zur Vergleichung mit den Einzelillustrationen. Darnach scheint es mir unzweifelhaft, dass das Gesamtbild erst entstand, nachdem die Illustrationen zu den einzelnen Gesängen wenigstens in der Metallstiftskizzierung bereits vorlagen. Das

ergibt sich aus der Herübernahme der Lokalität und insbesondere einzelner Figuren aus dem Detailbilde in das Ganze. In erster Linie kämen hier die obersten Höllenkreise in Betracht, für welche leider die Einzelillustrationen fehlen. Doch können wir soviel im Spiegel der Baldinischen Stiche sehen, dass die Übereinstimmung der Kompositionen unzweifelhaft erscheint. In den Kreisen, für welche uns die Detailbilder vorliegen, ist die Herübernahme bei der wachsenden Enge des Raumes mehr auf einzelne Figuren beschränkt. Ich hebe nur hervor die Gestalten des Minotaur, der Thais etc. insbesondere aber der Giganten. Es lässt sich wohl denken, dass man eine dem Gesange und den Anforderungen einer geschlossenen Detailkomposition entsprechende Figur bei passender Gelegenheit auch in einem miniaturartigen Ganzen anbringt, nicht aber, dass der Künstler in einem Gesamtbilde, in dem der Aufbau der Lokalität die Hauptsache, das Figurale nur eine nebensächliche Konsequenz ist, diese Figuren im Geiste so bildet, dass sie später auch in einer geschlossenen Detailkomposition wie für diese erdacht erscheinen.

Nachdem wir uns auf diese Weise das Titelblatt angesehen haben, blättern wir in unserem Botticelli-Dante weiter. Auf dem folgenden Seitenpaare zeigt sich links die Illustration zum ersten Gesange, rechts der Text desselben. Da beide der Langseite der Blätter nach ausgeführt sind, so muss der Band in der Lage bleiben, die schon für die Betrachtung des Titelblattes notwendig war. Dann haben wir die Illustration oben und können sie zum bequemen Studium vor uns aufrichten, den Text unten d. h. dicht vor uns, so dass wir ohne Mühe lesen und zugleich Botticellis Komposition geniessen können. Vor uns liegt nun zunächst Text und Illustration des erste n Gesanges. Letztere ist auf der Rückseite des Titelblattes auf fol. 101^{r} der Vatikanischen Handschrift erhalten. Leider nur ist diese Federzeichnung stärker mitgenommen, als das farbige Gesamtbild. Die Tinte ist stark verblasst, das Pergament nicht nur zerknittert und beschmutzt, sondern an einzelnen Stellen ist sogar die glatte Oberfläche in so grossem Umfange abgesprungen, dass ein ganzes Glied der Komposition verloren gegangen ist. Alle diese Umstände tragen dazu bei, dass wir diesem Blatte im Originale zuerst ratlos gegenüber stehen und erst sehr genau zusehen müssen, bevor uns das Ganze klar wird. Die photographische Reproduktion auf reinem, weissen Grunde ist deshalb fast deutlicher. Eine spezielle Beschreibung scheint mir unnötig. Keines der uns bis jetzt zum Vergleiche vorliegenden Detailblätter hat Baccio Baldini so stark für seinen Stich benutzt als dieses. Wir sehen wie in unserer Zeichnung auch im Stiche zunächst Dante links in tiefen Gedanken versunken durch den finsteren Wald schreiten. Rechts daneben tritt er aus demselben hervor. Von der strahlenden Sonne geblendet, erhebt er die Linke als Schirm vor die Augen und blickt prüfend in die sich vor ihm eröffnende Landschaft. Dieselbe Figur begegnet uns auch in späteren Stichen, so in der Brescianer Ausgabe von 1487 und der Venezianer von 1491 ff., etwas verändert in der Venezianer Ausgabe von 1544, 1564, 1578 etc. Da aber Botticellis Illustration mittelbar die Vorlage all dieser Stiche gewesen ist so ist es naheliegend diese Dantefigur auch in unserer Zeichnung zu suchen. Und wenn wir den grossen rauhen Fleck links im Vordergrunde genau untersuchen, so

kann kein Zweifel darüber sein, dass sie sich einst an dieser Stelle befand. Denn wir entdecken bald oben die deutlichen Spuren der Kopfbedeckung, rechts daneben den wie im Stiche erhobenen Arm, von dem der Mantel herabfällt und auch sonst lassen sich einzelne Linien des Faltenwurfes erkennen. Leistet uns der Stich an dieser Stelle wertvolle Dienste zur Rekonstruktion einer verloren gegangenen Gestalt, so kann uns weiter ein Vergleich der rechten Halfte in Zeichnung und Stich deutlich zeigen, in welcher Weise der Stecher vorging, um die grosse Komposition Botticellis in den engen Rahmen seines Formates zu bringen. Er liess nämlich einfach die beiden Figuren des vor dem Panther und dem Löwen stehenden Dante weg, richtete beide Tiere gegen die in unserm Bilde fehlende Gestalt und beschrankte sich auf die Wiedergabe jenes Hauptmomentes der Handlung, wo Dante vor der gierigen Wölfin fliehend, sich plötzlich dem schweigend aus der Tiefe empor steigenden Virgil gegenüber sieht. — Im vatikanischen Blatte bemerkt man noch in der Mitte des unteren Randes eine verblasste und teilweise abgefallene Inschrift. Zu erkennen sind p, dann in grösserer Entfernung e, welches durch eine kurze Linie verbunden ist mit dem Schlusse siva. An dieser Stelle findet sich bei allen folgenden Blattern die Angabe des zugehörigen Gesanges durch die betreffende arabische Zahl. Diese würde man zunächst auch hier suchen. Ich finde keine dazu passende Lesart. Moglich jedoch scheint es mir, dass „per me si va" zu lesen ist, womit die Inschrift über der Höllenpforte dreimal beginnt:

Per me si va nella città dolente;
Per me si va nell' eterno dolore;
Per me si va tra la perduta gente.

Wie uns diese Worte in der Dichtung als Erstes beim Eintritte in die Hölle entgegenleuchten, so mag sie Botticelli als Motto auf das erste Blatt des ganzen Werkes gesetzt haben.

Von der Illustration zum zweiten Gesange, die bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden ist, können wir uns nur aus dem Stiche des Baldini eine Vorstellung machen, denn das Gesamtbild beginnt ja erst mit dem dritten Gesange. Baldinis verkürzte Komposition und die des Stiches der Venezianer Ausgabe von 1491 ff. macht es wahrscheinlich, dass Botticelli die Dichter in einer nach rechts bis zur Höllenpforte ansteigenden Landschaft zunächst einmal im Vordergrunde links im Gespräche darstellte. Mit der Dichtung unvereinbar ist die zweite Gruppe dieser Ausgaben, wo Virgil und Dante etwas höher vor der auf Wolken niederschwebenden Beatrice stehen. Die Venezianer Ausgabe von 1512 resp. 1536, die allerdings sonst wenig mit Botticellis Zeichnung gemein hat, zeigt richtig Virgil allein vor der ihm den Auftrag erteilenden Seeligen. Ich glaube nicht, das Botticelli, bei dem sonst bis ins kleinste Detail hin das genaueste Studium Dantes hervortritt, gleich im zweiten Gesange einen offenbaren Fehler begangen habe, vielmehr scheint es mir eher wahrscheinlich, dass Baldini bei der Kontraktion der Botticellischen Komposition, statt des allein vor Beatrice stehenden Virgil eine vielleicht unfern angebrachte Gruppe beider Dichter an dessen Stelle gesetzt hat, ein willkürliches Vorgehen, für das wir unten beim dreizehnten Gesange eine Analogie finden werden. — Die Illustrationen vom dritten bis siebenten Gesange sind noch nicht wieder aufgefun-

den worden. Um uns eine Vorstellung von ihnen zu machen, haben wir nicht nur den Stich des Baldini, sondern auch die einzelnen Abschnitte des Gesamtbildes zu berücksichtigen. Es wäre ein Zirkelschluss, wenn man nun wieder auf die Entstehung der Baldinischen Stiche zu sprechen kommen wollte, sicher ist nur, dass sie sich auf das Engste an die Detailzeichnungen angelehnt haben müssen. Die Illustration zum achten Gesange befindet sich in Berlin; über das Verhaltnis des Stiches zu ihr ist bereits gesprochen worden.

Die Illustration zum neunten Gesange ist uns auf fol. 99ʳ der Vatikanischen Handschrift erhalten. Sie ist vollständig mit der Feder ausgeführt. Die deutlich hervortretende Metallstiftzeichnung lasst die stufenweise Entwicklung und Vollendung der Komposition erkennen. Die die Stadt Dis einschliessenden Gräben und Damme, welche sich ursprünglich links in einem scharfen Bogen nach dem Vordergrunde wendeten, sind erweitert und mehr gegen die Ecken zugeführt, offenbar, um Raum für die den einzelnen Momenten der Handlung folgenden Gruppen der Dichter zu gewinnen. Auf der rechten Seite hat der Künstler nachträglich die Mauern der Stadt erweitert und dadurch eine ungemein wirksame Arena bekommen. Daraus erklärt sich auch die in Skizze und Ausführung verschiedene Lage der Gräber. Sie waren ursprünglich dem flacheren Schwunge der Mauer folgend mehr horizontal geordnet. Wenn den Künstler zu diesen Verbesserungen öfteres Prüfen und Überlegen geführt haben mag, so scheint mir eine dritte Änderung die Folge eines kurzen Entschlusses im Momente der letzten Ausführung zu sein. Ich meine die Verkürzung des Thorturmes zu Gunsten der dadurch auf das Äusserste gesteigerten Scheusslichkeit der Erinnyen. Über die Art wie der Baldinische Stich die Lokalität ändert, um Raum für die Anbringung der Hauptgruppen zu bekommen ist oben gesprochen worden.

Die Illustration zum zehnten Gesange auf fol. 100ʳ der Vatikanischen Handschrift ist vollständig mit der Feder, die Obergewänder der Dichter aber in dicken Miniaturfarben ausgeführt, das des Virgil blau, Dantes rot. Aus den schwachen Spuren der Metallstiftskizze kann man sowohl im Originale, wie auch in der Reproduktion deutlich erkennen, dass die Gräber ursprünglich alle mit der Breitseite nach dem Beschauer zu geordnet waren. Beim Betrachten der Skizze mag dem Künstler diese Art zu einförmig erschienen sein, er warf deshalb Gräber und Sarkophage bunt durcheinander und erzielte dadurch eine viel grossere Wirkung. Man wird bei samtlichen uns mit der Schmalseite zugewandten Sarkophagen leicht die Spuren ihrer früheren Lage finden. Die Grabtafel des Papstes Anastasius, welche in der unteren linken Ecke stehend das Gegengewicht des Thores rechts oben bilden soll, ist mit Rücksicht auf eine möglichst passende Lage und die gefällige Anordnung der Inschrift zweimal modificirt worden. Zuerst gestaltete sie Botticelli breit und schmal, indem er in drei Zeilen schrieb ANASTAS / IO PAPA / GVARDO, dann hoch und schmal mit der fünfzeiligen unregelmässigen Anordnung ANA / STA / SIO / PAPA / GVARDO, schliesslich aber wählte er die regelmässige fünfzeilige Verteilung, wie sie uns jetzt entgegentritt. Natürlich änderte sich mit jedem dieser Kompositionsversuche auch die Lage der Tafel. Den Baldinischen Stich anlangend, ist bereits gesagt worden, dass derselbe nichts anderes, als die Verkürzung unseres Blattes im Gegensinne ist.

Digitized by Google

Die Illustration zum elften Gesange ist noch nicht wieder aufgefunden worden. Da der Gesang im Gesamtbilde übergegangen ist, können wir uns nur mittels des Stiches eine schwache Vorstellung von ihr machen.

Die Illustration zum zwölften Gesange auf fol. 103[r] der Vatikanischen Handschrift, ganz mit der Feder ausgeführt, ist leider stark beschmutzt und fleckig. Von der Silberstiftzeichnung tritt garnichts hervor, sie scheint ziemlich getreu mit der Feder nachgezogen. Die Felsen des Hintergrundes waren ursprünglich teilweise schattirt; dass dies nicht auch in der Ausführung mit der Feder gethan wurde, weist vielleicht auf die Absicht einer farbigen Vollendung. Die Gestalt, welche mit vor das Gesicht gepressten Handen im Vordergrunde links so stark hervortritt, scheint später, vielleicht beim Kopieren in barbarischer Weise mit sehr weichem, breitem Stift nachgezogen zu sein. — Baldini war, um die grosse Komposition in seinen engen Raum bringen zu konnen, genötigt sie vielfach zu verandern. Dabei hielt er sich nicht an den Wortlaut der Dichtung. Direkt gegen diesen sogar liess er einige der Kentauern auch diesseits des Blutstromes auftreten. Der Grund ist leicht zu erkennen. Er ruckte diese Gestalten möglichst in den Vordergrund, damit sie sich mit den Figuren, welche in den Scenen im Hintergrunde auftreten, nicht durchschneiden sollten. Ferner liess er die zweite Gestalt des Minotaur weg. Für die Art wie er Botticelli gegenüber zuweilen auch auf Dante zurückging ist charakteristisch, dass er den Dichter von Nessus getragen den Fluss uberschreiten lasst, obwohl daruber in der Dichtung nicht ausdrücklich berichtet wird und Botticelli deshalb keine Scene des eigentlichen Überganges gewahlt hatte.

Die Illustration zum dreizehnten Gesange auf fol. 102[v] ganz mit der Feder ausgeführt stellt sich auch im Originale auf den ersten Blick recht wirr dar. Hier sollte offenbar erst die Farbe Deutlichkeit hervorbringen. Die ursprüngliche, in fluchtigen, dicken Strichen ausgeführte Skizze ist ziemlich genau nachgezogen. Nur im Vordergrunde rechts am Fusse des Baumstammes vor dem den Zweig brechenden Virgil entdeckt man bei näherem Zusehen noch einen Hund, der in einen Gegenstand beisst. Baldini hebt die Stamme des Waldes deutlicher hervor, umkleidet die Ästchen aber nur mit Stacheln, nicht auch mit Blattern. Die drei Dichtergruppen sind variirt wiedergegeben. Die beiden ersten im Einklange mit der Dichtung, nur etwas ungeschickt. Die dritte aber willkürlich und ohne die geringste Spur einer Berücksichtigung des poetischen Inhaltes. Aus der schönen Gruppe Botticellis im Vordergrunde nämlich machte er Folgendes: Virgil sammelt die Blätter und wird dabei von einem der Hunde angefallen. Dante bückt sich zu ihm nieder und fasst ihn mit einer gleichzeitigen angstvollen Bewegung der Linken an der Hand, wie um ihn zurückzuziehen. Ich habe auf diese unglaubliche Leichtfertigkeit Baldinis schon bei Gelegenheit des zweiten Gesanges hingewiesen. Die beiden Verfolgten sieht man im Gebusche hocken, einer wird von dem Hunde angefallen.

Die Detailzeichnung zum vierzehnten Gesange fehlt. Es ist das letzte Blatt der ganzen Folge, dessen Verlust wir zu beklagen haben. Zur Bildung einer Vorstellung seiner Komposition muss in erster Linie der Stich herangezogen werden, die Gesamtdarstellung unterstützt eine solche nur wenig.

Die Illustration zum fünfzehnten Gesange auf fol. 99r unserer Handschrift ist fast vollständig in Farben ausgeführt. Die Körper der Verdammten sind mit Benutzung des hellen Pergamentgrundes mit breiten, rotbraunen Schatten modellirt. Darüber liegt ein leichter, milchiger Flor, der die Gestalten wie vom Angstschweisse gebadet erscheinen lässt. In der Reproduktion sind die Lichter schärfer und breiter als im Originale ausgefallen, weil die helle Übergangsnuance der rotbraunen Schatten in der Photographie bereits hell geworden ist. Der Hintergrund scheint zunächst hellbraun angelegt und dann mit dunkleren Tönen ausgestrichelt worden zu sein. Doch ist er nicht von körniger Struktur, wie es wohl der Sandboden, den die Dichtung hervorhebt, verlangen würde, sondern verschwommen farbig d. h. so scheint es, rein für die malerische Wirkung geschaffen: das infernalische Rotbraun der nackten Höllengestalten soll plastisch aus einem undeutlichen, schmutzigen Grunde hervortreten. Die auf die Verdammten herabfallenden Flammen sind von zweierlei Art. Soweit sie mit den Körpern in Berührung kommen, hat sie der Künstler ausgespart und noch nicht farbig ausgeführt. Die dazwischen zu Boden fallenden Flammen sind nur in der unteren linken Ecke angedeutet, heben sich aber, da sie rot auf den farbigen Grund aufgetragen sind, in der Reproduktion nur schwach als hellere Flecke vom dunkleren Grunde ab. Der nach dem Vordergrunde strömende Phlegeton wälzt seine schmutzig roten Fluten durch aus grossen Steinen erbaute, dunkelbraune Dämme. Auf dem linken derselben schreiten Virgil in blauem, Dante in rotem Obergewande, das einmal hell erscheint, weil es noch nicht ausgeführt ist, einher. War die Körperfarbe der Verdammten leicht und durchscheinend aufgetragen, so zeigen dagegen diese Gewänder dicke Deckfarben, wie sie in der Miniaturen-Malerei verwendet wurden. Ärmel, Kragen und Mütze sind unausgeführt, von dem Gewande Virgils ist die Farbe teilweise abgesprungen, was in der Reproduktion nicht hervortritt. Hässlich macht sich das plötzliche Abschneiden der Figuren, besonders bei Virgil. Man hat den Eindruck, als liesse uns der Künstler im Augenblicke, wo die Dichter passiren, durch eine viereckige Luke in den Höllenraum blicken: eine Momentaufnahme ohne jegliche Komposition. — Der Baldinische Stich, im Gegensinne gedacht, zeigt den Phlegeton in der rechten Ecke, ist aber sonst bis auf die ungeschickte Figur des Virgil nach unserem Bilde kopiert. Interessant ist, was sich beim Vergleiche der nackten Körper herausstellt: sie sind nicht im Ganzen übertragen, sondern es scheint, der Stecher habe den Unterkörper von der, den Oberkörper dazu von einer andern passenden Figur genommen. Auch schien er nicht einzusehen, warum Botticelli seine Gestalten ohne Bart und Haar darstellte und stattete sie trotz des herabfallenden Feuers reichlich damit aus.

Die Illustration zum sechzehnten Gesange auf fol. 98v der Vatikanischen Handschrift ist wieder nur mit der Feder ausgeführt. Die ursprüngliche Skizze ist beibehalten, die meisten Figuren scheinen direkt mit der Feder gezeichnet worden zu sein. Nur Virgil und Dante, sowie der Fluss mit seinen Dämmen sind kräftig skizzirt. Baldini lässt die Andeutung der folgenden Terrasse weg und rückt die obere in den Vordergrund. Da er aber trotzdem schon den Rand der Schlucht ausführt, so muss er, wie der weitere Vergleich des in Berlin befindlichen

Digitized by Google

Blattes zum siebzehnten Gesange mit dem zugehörigen Stiche zeigt, denselben Raum nochmals mit andern Figuren ausfüllen. Das macht ihm wenig Bedenken. Im Stiche zum siebzehnten Gesange geht er insofern über Botticelli hinaus, als er der Dichtung gemäss an dem Brustbeutel zweier Wucherer ihre Wappen, den Löwen und die Gans anbringt, andererseits aber aus eigenem Ermessen den Geryon mit einer Krone ausstattet.

Die Stiche zum achtzehnten und neunzehnten Gesange sind verkurzte Kopien nach den in Berlin befindlichen Detailzeichnungen. Es fällt an ihnen nur auf, dass sie im Gegensinne gezeichnet sind, also im Stiche in der richtigen Lage erscheinen.

Zu den beiden farbigen Blättern des Vatikan, dem Titelblatte und der Illustration zum fünfzehnten Gesange, gesellt sich, abgesehen von den Anfängen in der Illustration zum zehnten Gesange, ein vollständig ausgeführtes Blatt, das zum achtzehnten Gesange in Berlin. Es könnte diesen Blattern gegenüber die Frage aufgeworfen werden, ob Botticelli die farbige Ausführung beabsichtigte und wir die uns hier vorliegenden Anfänge auf ihn oder eine spätere Hand zurückzuführen haben. Abgesehen davon nun, dass es mit zu den charakteristischen Forderungen jener Zeit gehört, ein derartiges Kunstwerk mit farbiger Pracht auszustatten, (man vergleiche nur die zahlreichen übrigen Danteillustrationen vor und nach Botticelli) so scheint es mir auch, dass diese Umrisszeichnungen selbst, insbesondere z. B. diejenige zum fünfzehnten Gesange nicht anders, denn für die farbige Ausfuhrung vorbereitet gedacht werden können. Und weiter möchte man dem Titelblatte gegenüber fast versucht sein dessen farbige Ausstattung auf den Schöpfer der Zeichnung selbst zurückzuführen, so sehr ist insbesondere die Beleuchtung, wie wir gesehen haben, ein Element der harmonischen Gesamtwirkung. Und doch steigen schon diesem Bilde gegenüber auch wieder Zweifel auf, wenn wir in's Detail gehen. Die Figuren mögen noch so winzig sein, Botticelli hatte sie doch wol scharfer und kräftiger herausgearbeitet. Ganz irre aber werden wir dem Blatte zum fünfzehnten oder achtzehnten Gesange gegenuber. Nicht nur, dass die Figuren ungemein an Wirkung verloren haben: ein Vergleich mit Botticellis Gemälden, bes. z. B. der Calumnia in den Uffizien benimmt mir personlich auch den letzten Halt hier an des Künstlers eigene Hand zu denken. Es mag sein, dass Botticelli von einem Miniator Versuche machen liess, die aber, sei es weil sie nicht gefielen, sei es weil die Arbeit überhaupt unterbrochen wurde nicht zur weiteren Ausarbeitung führten. Der wohl berechnete Beleuchtungseffekt des Titelblattes ginge dann auf die Vorschrift des Meisters vielleicht eine andeutende Schraffirung zurück. Wir können diese Beschränkung der farbigen Ausführung auf wenige Blätter jedenfalls nur als ein wahres Glück begrüssen, so gross ist der Kontrast zwischen den durchaus kraftvollen Federzeichnungen, die, wie mich eine Handzeichnung in den Uffizien überzeugte, jedenfalls auf Botticellis eigene Hand zurückgehen, und den schwächlichen Leistungen des Miniators.

Was die Baccio Baldinischen Stiche anbelangt, so hat sich Folgendes wohl mit Sicherheit ergeben. Den Stecher leiteten bei der Kontraktion der Botticellischen Komposition zwei Gesichtspunkte. Erstens die Rücksicht auf sein Format, das fast

über zwei Drittel kleiner als das des Meisters überdies auch noch im Verhältnis langer als hoch ist. Trotzdem bildet er die Figuren nur um ca. ein Drittel kleiner als Botticelli, so dass es für ihn zur Hauptfrage werden musste, wie die Lokalität umzugestalten und die Figuren in dieselbe einzuordnen seien, damit sie sich nicht durchschneiden. Um so mehr als er sich nicht etwa darauf beschrankt, die Dichter nur in einer Handlung vorzuführen, sondern wie Botticelli fast immer mehrere auf einander folgende Momente darstellt. Und da kommen wir zu seinem zweiten leitenden Prinzip: er wählt mit Hülfe des Textes aus Botticelli die Hauptmomente heraus und bemuht sich diese möglichst klar neben einander zu setzen. Am charakteristischsten treten diese beiden Gesichtspunkte in den Illustrationen zum achten, neunten, zwölften und sechszehnten Gesange hervor. Seine Komposition schliesst sich dann gewöhnlich an die des Botticelli, so dass sie im Stiche im Gegensinn vorliegt. Baldini scheint kein sehr konsequenter Kopf gewesen zu sein, dass zeigt sich am besten in der Art wie er zwischen Dante und Botticelli hin und her schwankt. Im achten Gesange arbeitet er mit gleicher Kenntnis beider, ordnet sie aber der Rücksicht auf eine klare Figurenverteilung unter. Im neunten giebt er Botticelli fast ganz auf und bildet sich mit Zugrundelegung der Lokalität des vorbergehenden Gesanges und gelegentlichem Naschen aus Botticellis Zeichnung zum folgenden Gesange ein eigenes Bildchen. Zum zwölften Gesange ist der Künstler sein Vorbild, das er aber, unbekümmert um die Vorschriften des Dichters variirt. Am stärksten tritt diese Sorglosigkeit gegenüber der Übereinstimmung mit dem Texte in dem Stiche zum dreizehnten Gesange hervor, wo sich die Genrescene des Vordergrundes nur als eine leichtfertige Variation der missverstandenen Botticellischen Gruppe auffassen lasst, wobei er sich auch nicht die geringste Mühe genommen haben kann Botticelli an der Hand Dantes zu verstehen. Im fünfzehnten Gesange lehnt er sich wieder gleichmässig an beide. Im sechszehnten schafft er sich eine eigene Lokalität, wählt sie aber falsch und kommt daher beim folgenden Gesange in die fatale Lage, denselben Raum nochmals für andere Sünder verwenden zu müssen. Dabei zeigt sich in der Anbringung der Wappen das Studium Dantes. So tritt uns die Persönlichkeit des Stechers als eine recht unselbstständige, handwerksmässige entgegen. Ein gewisses Geschick für Raumverteilung und einfache Zeichnung ist ihm nicht abzusprechen. Wenn Botticellis Illustrationen durch das in ihnen hervortretende feine Verständnis des Dichters und die phantasievoll kräftige Naivität der Darstellung des hohen Liedes würdig erscheinen, so sind Baldinis Stiche ungefähr die immerhin verdienstvolle Übersetzung beider in den Stil der biblia pauperum.

Siena, im August 1886.

JOSEF STRZYGOWSKI.

Hiermit veröffentlichte acht Zeichnungen bilden ein Supplement zu der Hauptpublikation:

ZEICHNUNGEN

VON

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTE's GÖTTLICHER KOMÖDIE.

NACH DEN ORIGINALEN IM KGL. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN

IM AUFTRAGE DER GENERALVERWALTUNG DER KGL. MUSEEN

VON

FRIEDRICH LIPPMANN.

Zusammen 84 Blatt Zeichnungen nebst den 18 Kupferstichen des BALDINI nach BOTTICELLI und einem beschreibenden Text.

PREIS IN SEGELLEINEN-MAPPE 270 MARK.

Digitized by Google

Verlag der G. GROTE'SCHEN Verlagsbuchhandlung:

ZEICHNUNGEN

VON

ALBRECHT DÜRER

IN NACHBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

DR. FRIEDRICH LIPPMANN.

DIRECTOR DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICHKABINETS ZU BERLIN.

Inhalt des ersten Bandes: I. Zeichnungen im k. Kupferstichkabinet zu Berlin. II. Zeichnungen im Besitz des Herrn William Mitchell in London. III. Zeichnungen im Besitz des Herrn John Malcolm of Poltalloch in London. IV. Zeichnung im Besitz des Herrn Frederik Locker in London. Zusammen 99 Zeichnungen in einen Band gebunden.

Folioformat. Deckelpressung nach dem Dürerschen Holzschnitt: die Tapete mit dem flötenspielenden Satyr.

PREIS 250 MARK.

STICHE UND RADIERUNGEN

VON

SCHONGAUER DÜRER REMBRANDT

IN HELIOGRAPHISCHER NACHBILDUNG

NACH ORIGINALEN DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICHKABINETS ZU BERLIN

MIT BEGLEITENDEM TEXT

VON

J. JANITSCH UND A. LICHTWARK.

50 Blatt in 2 Theilen in Mappe à 50 M. oder in einen Halbfransband gebunden 100 M.

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

KOENIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN

ZEICHNUNGEN

VON

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTES GOETTLICHER KOMOEDIE

NACH DEN ORIGINALEN

IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN

IM AUFTRAGE DER GENERALVERWALTUNG DER K. MUSEEN

VON

Dr F. LIPPMANN

ERKLAERENDE BESCHREIBUNG

BERLIN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

1887

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

DIE ACHT HANDZEICHNUNGEN

VON

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE

IM

VATIKAN.

EIN SUPPLEMENT

ZU

DR. JOSEF STRZYGOWSKI

APART-AB

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.